

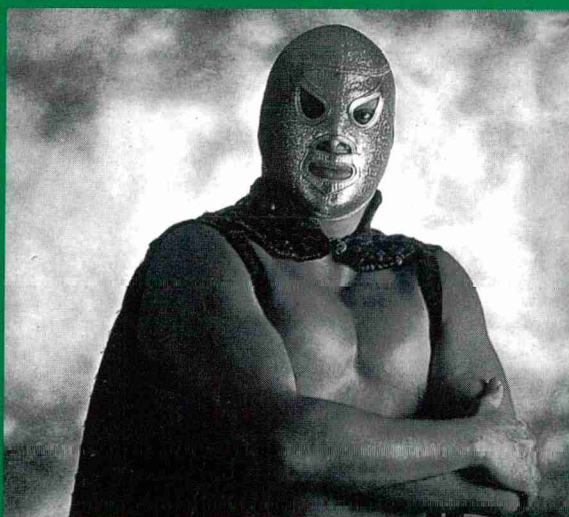
BIBLIOTHECA  
IBERO-AMERICANA

---

VERVUERT

*Janina Möbius*

## ***Und unter der Maske ... das Volk***



***LUCHA LIBRE –  
Ein mexikanisches Volksspektakel  
zwischen Tradition und Moderne***





Janina Möbius  
**Und unter der Maske ... das Volk**  
**LUCHA LIBRE - Ein mexikanisches Volksspektakel**  
**zwischen Tradition und Moderne**



# BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Veröffentlichungen des Ibero-Amerikanischen Instituts  
Preußischer Kulturbesitz

Band 99

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Janina Möbius

# **Und unter der Maske ... das Volk**

LUCHA LIBRE -

Ein mexikanisches Volksspektakel  
zwischen Tradition und Moderne

VERVUERT · FRANKFURT/MAIN · 2004

*Gefördert von der VolkswagenStiftung*

**Bibliographische Informationen der Deutschen Bibliothek**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Vervuert Verlag, Frankfurt/Main 2004  
Wielandstr. 40 - D-60318 Frankfurt/Main  
[info@iberoamericanalibros.com](mailto:info@iberoamericanalibros.com)  
[www.bero-america.net](http://www.bero-america.net)

ISSN 0067-8015  
ISBN 3-86527-160-X  
Alle Rechte vorbehalten

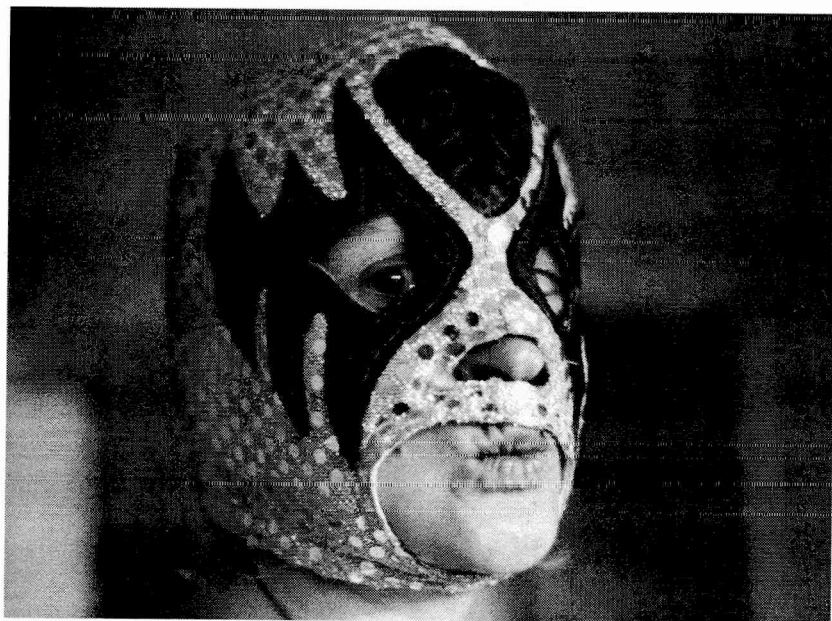
Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 2002

Umschlaggestaltung: Michael Ackermann unter Verwendung eines Ausschnittes aus der Zeitschrift „Coloso de Colosos“, 1992, Sonderband „El Hijo del Santo“

Gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier  
Printed in Germany

*Hay hombres que luchan un día  
y son buenos.  
Hay otros que luchan un año  
y son mejores.  
Hay quienes luchan muchos años  
y son muy buenos.  
Pero hay los que luchan toda la vida:  
esos son los imprescindibles.*

— B. B. —



... a las y los indispensables ...  
a mis padres



## Inhaltsverzeichnis

Danksagung .....	11
Prolog: <i>Vamos a las luchas</i> .....	13
Einleitung .....	26

### Exkurs:

US-amerikanisches Wrestling und Lucha Libre .....	41
'What the world is watching' .....	41
Dramaturgie: "Soap mit Kloppe" .....	43
Die Verteidigung des <i>American way of life</i> .....	45

## Kapitel 1

### Lucha Libre als Sport – Der harte (Wett-)Kampf zwischen

<b>harten Männern</b> .....	47
Die Entstehung des modernen Sports .....	49
Die Geschichte und Eigengeschichtsschreibung des Lucha Libre .	59
Die Infrastruktur und Organisation von Lucha Libre	
als Showsport .....	69
Die staatliche <i>Comisión de Lucha Libre Profesional</i> .....	69
Lucha Libre – die Regeln des (No-)Fair Play .....	70
Die privatwirtschaftlichen Lucha Libre-Unternehmen .....	73
Die Gremien und Vereine der Kämpfer .....	75
Die sozialen Organisationen im Umfeld von Lucha Libre .....	79
"Tiene el Yaquí algo que muy pocos luchadores poseen ...":	
Das Körperbild im Lucha Libre .....	81
Die Körperarbeit im Lucha Libre .....	85
Die Heldeninszenierung im Lucha Libre .....	89
Die Geschichte des "El Santo" in Mexiko .....	90
<i>Dioses de Carne y Hueso</i> – Götter aus Fleisch und Blut .....	94
Lucha Libre als Spiel von Sport .....	98

## Kapitel 2

### Lucha Libre als Volkstheater –

<b>Die Inszenierung des Publikums</b> .....	113
Die Entwicklung der urbanen Volkskultur als Voraussetzung für Lucha Libre .....	116
Die Elemente der theatralen Inszenierung .....	121
Der Ort .....	121
Die Personen .....	121
Die Kostüme .....	122
Die Maske .....	123
Die Figuren .....	124
Das Publikum .....	133
Die Narrationen und die Dramaturgie des Lucha Libre .....	137
Die Maske(n) des Lucha Libre .....	147
Die Maske als Metapher in der mexikanischen Identitätskonzeption .....	151
Die Maske(n) im öffentlichen Raum .....	166
Vom Lucha Libre zur Welt – und wieder zurück, oder: Lucha Libre als Palimpsest der populären Genres .....	175

## Kapitel 3

### Lucha Libre als Ritual – Die rituelle Bedeutung von

<b>Lucha Libre</b> .....	179
<i>Exkurs I:</i> Maske, Dualität und ritueller Kampf im prähispanischen Mesoamerika .....	180
<i>Exkurs II:</i> Synkretistische Formen der rituellen Kämpfe und Maskentänze nach der Eroberung .....	186
Die rituelle Bedeutung von Lucha Libre .....	197
Ausgangspunkt: Der Rahmen – Lucha Libre als außer- alltägliche Wirklichkeit .....	205
Lucha Libre als gewaltkanalisierendes Ritual – Das Heilige und die Gewalt .....	209
Das kathartische Erleben im Lucha Libre – Gewalt, Gemeinschaft und <i>flow</i> .....	213



## Kapitel 4

<b>Lucha Libre als TV-Show zwischen Tradition und Moderne, oder: <i>The show must go on – to where?</i></b> .....	223
Von der Arena über Radio, <i>historieta</i> , Live-Fernsehen und Film zur heutigen Fernsehshow .....	226
<i>La Lucha innovadora</i> – Die strukturellen Veränderungen von Triple A .....	236
Das Produkt: Die Fernsehübertragung als Show .....	242
Die Zukunft von Lucha Libre, oder: <i>The show must go on – to where?</i> .....	250

## Kapitel 5

<b>Von Malinche zu "Miss Janeth", von Guadalupe zu "Lady Apache" – Frauenbilder in Mexiko außerhalb und innerhalb der Lucha Libre-Arena</b> .....	255
La Virgen de Guadalupe – La Malinche im Wandel der Zeiten ..	258
<i>La Colonia</i> – Krone und Kirche, Kloster und Ketzer .....	262
<i>La Independencia</i> – Nationalismus und 'neue Mütter für eine neue Nation' .....	265
Porfiriato, Revolution und Nachrevolutionszeit – Das 'andere Antlitz' Mexikos – Land vs. Stadt .....	268
Die mexikanischen Melodramen: Frauenbilder in Medien und Künsten .....	271
Auf der Suche nach der ' <i>mexicanidad</i> ' – und der mexikanischen Frau .....	275
Die weibliche Sicht – Die Rehabilitierung der Malinche .....	278
<i>Telenovelas</i> in Mexiko – 'La canalla siempre pierde ...' .....	283
Frauen im theatralen Ereignis Lucha Libre .....	285
Die Welt der Kämpferinnen – "Lady Apache" vs. Bourdieu ..	287
Von Guadalupe zu "Lady Apache" – und zurück .....	293
Die Figuren und ihre Erzählungen .....	295
Tradition vs. Modernität .....	296
Von La Malinche zu "Miss Janeth" .....	297
Die – mögliche – Subversion des Lucha Libre – Lucha Libre vs. Wrestling .....	299

Die weiblichen <i>aficionadas de hueso colorado</i> – die 'wirklichen' Fans .....	302
Die Funktion der <i>luchadoras</i> in der Gesamtinszenierung Lucha Libre .....	305
POSTDATA – "La Guerra de los Sexos" .....	308

## Kapitel 6

### "Pimpinela Escarlata" – Die Inszenierung des weiblichen Mannes, oder: Das Dilemma der Inszenierung der

<b>Inszenierung</b> .....	311
Vom Dandy zum Homosexuellen .....	312
<i>The American dream of masculinity</i> .....	315
Die <i>Exóticos</i> in Mexikos Ring – <i>El Macho</i> vs. <i>El Exótico</i> ? .....	318
Homosexualität in Mexiko – <i>putos, locas, mayates</i> etc. ....	324
<i>Exóticos</i> und Homosexualität – Spiel und Kampf um Männerbilder .....	328
Die Inszenierung der Inszenierung .....	334

<b>Schlussbemerkungen</b> .....	339
---------------------------------	-----

## Anhang

Glossar .....	348
Interviews .....	353
Bibliographie .....	355
Bildanhang .....	381
Bildnachweise .....	411

## **Danksagung**

Zur Entstehung dieser Arbeit haben zahlreiche Personen und Institutionen beigetragen, denen ich an dieser Stelle herzlichst danken möchte.

Zunächst gilt mein Dank den Menschen des Lucha Libre, den Kämpfern, Organisatoren und Fans, die mir die Möglichkeit boten, Einblicke in ihre Welt zu erhalten. Besonders sei an Vitorino, einem Kampfansager und großzügigen Menschen gedacht, der mir viele Türen des Lucha Libre öffnete und Wege ebnete – traurigerweise ist er inzwischen während des Besuchs einer Arena verstorben.

Der Empresa Mexicana de Lucha Libre, dem Consejo Mundial de Lucha Libre sowie dem Unternehmen Triple A herzlichen Dank für ihre Unterstützung, Offenheit und Bereitschaft, mich auch hinter die Kulissen schauen zu lassen – auch wenn ihnen meine Neugierde zu Beginn suspekt war.

Allen Kämpferfreunden, mit denen ich lange Zeit verbrachte und die mir die Welt des Lucha Libre aufgrund ihrer Ernsthaftigkeit und Hingabe an ihre Profession sehr nahe brachten, sei gewünscht: "¡Y que sigan luchando ...!"

Meiner Doktormutter, Frau PD Dr. Barbara Panse, gebührt nicht nur Dank für ihre Geduld und die Neugier auf ein ungewöhnliches Thema, sondern auch für ihre Betreuung und die vielfachen aufmunternden Diskussionen, die zu neuen Gesichtspunkten und Ideen führten.

Zahlreiche Freunde haben auf vielfältige Weise den langen Weg dieser Untersuchung begleitet und auch die nicht immer einfachen Momente geteilt – Dank an Joachim Marcus-Steiff und alle anderen.

Meine Eltern hatten durch moralische und finanzielle Unterstützung einen großen Anteil am Gelingen dieser Arbeit, ihnen ist diese Publikation gewidmet.

Ohne die großzügige Unterstützung verschiedener Institutionen wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen.

Der Deutsche Akademische Austauschdienst und die Secretaría de Relaciones Exteriores, Programa de Becas, México, ermöglichten durch ein Jahresstipendium die Feldforschungen vor Ort.

Die VolkswagenStiftung hat durch die Förderung des Forschungsprojekts "Struktur und Funktion interkultureller Austauschprozesse im zeitgenössischen Volkstheater Perus, Kolumbiens und Mexikos – Theater als ein Modell interkulturellen Verstehens" im Schwerpunktprogramm "Das Eigene und das Fremde", an dem ich von 1998-2001 als wissenschaftliche Mitarbeiterin beteiligt war, die Ausarbeitung der vorliegenden Untersuchung möglich gemacht. Darüber hinaus ermöglichte die VolkswagenStiftung durch die Gewährung eines Druckkostenzuschusses die Publikation der Arbeit.

Vielen Dank auch dem Ibero-Amerikanischen Institut für das Angebot und Interesse, die vorliegende Untersuchung in der Reihe "Bibliotheca Ibero-Americana" aufzunehmen.

Ihnen allen und den namentlich nicht genannten sei für die unentbehrliche und großzügige Hilfe herzlichst gedankt. ¡Muchísimas gracias!

## Prolog

### *Vamos a las luchas ...*

Lucha Libre, der mexikanische Show-Ringkampf, war von Anfang an ein urbanes Phänomen, das sich zuerst in Mexiko-Stadt verbreitete, dann aber aufgrund seines Erfolges auch in anderen Städten stattfand. In Mexiko-Stadt wurden von dem Unternehmen Empresa Mexicana de Lucha Libre (EMLL) schon früh eigens für Lucha Libre konzipierte Arenen gebaut. So wurde 1943 die Arena Coliseo im *Centro Histórico* (*calle Perú*) eingeweiht, die heute noch in Betrieb ist und eine Kapazität von 6.500 Zuschauern hat. Nachdem die ehemalige, 1933 eröffnete Arena México 1938 durch einen Brand zerstört worden war, baute der Besitzer der EMLL, Salvador Lutteroth, 1954 eine neue, größere Arena México im Stadtviertel Doctores, die mit einer Kapazität von 17 000 Menschen noch immer in Betrieb ist und als "Kathedrale des Lucha Libre" gilt.<sup>1</sup> Bis 1997 existierte noch eine weitere große Arena der EMLL in Mexiko-Stadt, die Arena Pista Revolución, die 1968 mit einem Fassungsvermögen von 3 000 Personen in einer Eislaufhalle errichtet worden war und 1997 einem Einkaufscenter weichen musste. Lutteroth ging von dem Prinzip aus, dass angesichts der Größe der Stadt nicht eine zentrale Arena das Publikum anziehen würde, sondern in den verschiedenen *barrios*<sup>2</sup> der Stadt die Bewohner ihre eigene Arena in ihrem bekannten Umfeld erhalten sollten:

Era necesario hacer una arena en donde el pueblo la sintiera como parte de su barrio; la Coliseo abarca a la Lagunilla y a Tepito [proletarische Viertel im Zentrum Mexiko-Stadts; *Anm. d. Verf.*]. No bastaba con tener una arena

---

1 In dem Interview mit dem damaligen Generalsekretär der Kommission für Lucha Libre, Lic. Frausto Zamora (9.12.1994, Mexiko-Stadt), antwortet er auf die Frage nach der Arena México feierlich:

"Una arena – guardada la proporción – es como una iglesia. A la iglesia se va a orar y a la arena se va a sacar todo aquello que uno guarda toda la semana. Y los dos son templos; uno de oración y otro del deporte. [...] Por eso a la México se le conoce como la catedral de la Lucha Libre."

2 Zu Fachbegriffen, Abkürzungen und spanischen *slang*-Ausdrücken siehe Glossar im Anhang.

sólida, bien ubicada, sino que era necesario dar al público una programación permanente, de toda su confianza, fue así como se hizo desde 1943. La ciudad creció y hubo necesidad de construir la nueva Arena México, rumbo al sur, pero todavía en una zona populosa de los años 50. Más tarde, con la Arena Revolución, revivificamos la idea de la arena de barrio, un concepto que se fue perdiendo con los años. [...]³

Diese Arenen haben jeweils ihre festen Programmtage, die Kämpfe finden von Dienstag bis Samstag um 20 beziehungsweise 20.30 Uhr in den verschiedenen Arenen statt, am Sonntag, dem 'Familientag', um 17.00 Uhr. Man konnte also bis 1997 in Mexiko-Stadt von Dienstag bis Sonntag zu Kämpfen gehen. Inzwischen gibt es feste Programmtage nur noch dienstags (Arena Coliseo), freitags (Arena México, Arena Coliseo, Arena Neza) und sonntags (Arena Coliseo, Arena México, Arena Neza). Daneben existieren in Mexiko-Stadt, im Estado de México und in Provinzstädten von Einzelpersonen geführte Arenen, die in Größe, Ausstattung, Programm, Zuschauerstruktur und Eintrittspreisen stark variieren. Das neue, 1992 gegründete Unternehmen Triple A besitzt keine eigenen Arenen, sondern veranstaltet Tourneen durch Städte in ganz Mexiko. Da dem Publikum die Kämpfer aus den wöchentlichen Fernsehübertragungen bekannt sind, es diese aber selten live sieht, gelingt es Triple A bei ihren Gastauftritten, große Sportarenen oder Stadien zu füllen.

Im Folgenden soll exemplarisch ein Besuch in der Arena Coliseo im *Centro Histórico* von Mexiko-Stadt beschrieben werden, in der die Kämpfer der EMLL, der traditionellen Variante des Lucha Libre, auftreten.<sup>4</sup>

3 Salvador Lutteroth im Interview 1983, *Unomasuno* 1983, XIV.

4 Bei der Unterscheidung zwischen Lucha Libre der EMLL und Triple A beziehungsweise Promo Azteca wird im Folgenden auf die Begriffe 'traditionell' und 'modern' zurückgegriffen, auch wenn dies vereinfachend ist. Gleichzeitig sind das aber auch die Distinktionstermini, die von den Beteiligten selber benutzt werden. Der Lucha Libre-Journalist und -Chronist Dr. Olivares Figueroa, hauptberuflich Arzt, beschreibt die beiden Modalitäten folgendermaßen: "La lucha tradicional muere en el momento en que la televisión empieza [1990 mit den Lucha Libre-Fernsehübertragungen nach langem Verbot; *Anm. d. Verf.*]. Cuando la televisión empieza, la lucha tradicional, la caballeresca, empieza a cambiar, influenciada por la lucha norteamericana. En donde los réferis actuaban, donde había luchadores que no estaban programados que actuaban; o sea, había una serie de cambios, todo, para que el público se entretenga y el público esté contento. Y esa ya es la lucha que yo la he llamado la lucha moderna. Yo hice esa división que, ojalá algún día, tomen en cuenta que es la lucha tradicional y la lucha moderna, que esa

Samstagabend, 19.30 Uhr. Schon beim Annähern an die Arena in der schmalen Peru-Straße (*calle Perú*) tönt mir der Lärm der Straßenverkäufer entgegen: Vor den Stufen des Eingangs der Arena haben Händler ihre Ware auf der Straße ausgebreitet: Nachahmungen der Masken der Kämpfer, kleine Plastikkämpferfiguren, Spielzeugringe, Schlüsselanhänger und weitere Souvenirs mit dem Abbild der *luchadores*. Daneben werden alte Nummern der Lucha Libre-Zeitschriften angeboten oder getauscht und Süßigkeiten verkauft, eingewickelt in den Programmzettel des heutigen Kampfabends. Am Eingang der Arena befinden sich die Kassen, getrennt nach den Sitzplätzen: Die billigsten Plätze der kreisförmig um den Ring gebauten Arena befinden sich im 2. Rang, den so genannten *gradas* (1997: 7 Neue Pesos NP), die durch ein Metallgitter begrenzt sind, so dass keine Gegenstände in den Ring geworfen werden können. Sie wirken dadurch wie Käfige. Darunter liegen die Plätze der *balcones*, sozusagen der 1. Rang (1997: 10 NP). Direkt am Ring, in der 1. bis 5. Reihe, sind die begehrtesten und teuersten Plätze des *ringside* (1997: 25 NP), Reihe 6 bis 18 wiederum kosten 23 NP.<sup>5</sup> Rechts am Eingang befindet sich die Kasse für die *gradas* und *balcones*, hier stehen zumeist Gruppen von Jugendlichen und erkennbar finanziell benachteiligte Menschen an, auch der Anteil der *indígenas* ist höher als auf den anderen Plätzen; 7 NP kann sich fast jeder einmal leisten. Für die besten Plätze muss man sich zumeist an die Wiederverkäufer wenden, die bereits am Mittag das Kontingent der ersten Reihen aufgekauft haben und nun versuchen, Profit zu machen. Während ich noch mit ihnen über den Preis verhandele, steigt aus einem Taxi ein Kämpfer, ein Kind trägt ihm eilfertig seine Tasche hinterher, andere schütteln ihm die Hand und bitten um Autogramme. Der Kämpfer hat noch nicht seine Kampfmaske auf, sondern verhüllt sein Gesicht mit einer Wollmaske, ähnlich denen der Zapatisten. Mit der Karte für die erste Reihe gehe ich nun durch den Eingang für *ringside* und Dauerkarten (*pases*), die die wirklichen Fans, die *aficionados de hueso colorado* für ihre immer gleichen Plätze haben. Nachdem ein Ordner sichergestellt hat, dass ich keine Waffen und Kameras

---

nace con la televisión.[...]”, Dr. Olivares Figueroa im Interview mit der Verfasserin, 8.6.1998, Mexiko-Stadt. Zu den Veränderungen siehe Kapitel 4, Lucha Libre als TV-Show.

5 Die Plätze in den Reihen 1 bis 7 kann man sich für einen Aufpreis von 40 Prozent reservieren lassen.

dabei habe, zeigt mir ein Platzanweiser den Sitzplatz in einer der bunt angemalten Stuhlreihen. An den Wänden wird für Corona-Bier geworben und auf das Wettverbot in der Arena aufmerksam gemacht. Die Arena ist erst halb gefüllt, Verkäufer bieten auch hier Fotos und Souvenirs an, Bierverkäufer, die die gekühlten Corona-Flaschen in großen Blecheinern durch die Arena tragen und das Bier dann in Plastikbecher abfüllen, machen ihre ersten Geschäfte, man begrüßt die anderen Fans, die auch jeden Samstag wieder anzutreffen sind. Viele Menschen kennen sich seit Jahren von den Lucha Libre-Besuchen, haben aber häufig außerhalb der Arena keinen Kontakt zueinander, es ist die Welt des Lucha Libre, die sie verbindet. In der ersten Reihe sitzt neben dem obligatorischen Arzt der Abgesandte der *Comisión de Lucha Libre* der Stadt Mexiko, der als Teil der Inszenierung über die Einhaltung der Regeln und Vorschriften wacht. In der Arena Coliseo ist das zumeist der früher sehr erfolgreiche Kämpfer "Ray Mendoza", der vom Publikum mit großem Respekt begrüßt wird. Viele der Fans sind bereits als Kinder durch Eltern oder Verwandte in die Arena mitgenommen worden und dem Lucha Libre seitdem treu geblieben. So ist die Geschichte des Bierverkäufers Pepe nicht außergewöhnlich: Bereits als Kind begann er, als Laufbursche für die Empresa Mexicana de Lucha Libre zu arbeiten, um so seinen Eintritt in die Arena zu verdienen. Inzwischen ist er Mitte vierzig und arbeitet als Rechtsanwalt, verkauft aber zweimal die Woche weiterhin Bier in der Arena Coliseo, um, wie er sagt, dem 'Medium verbunden zu bleiben'. Ob nicht auch ökonomische Gründe eine Rolle spielen, ist bei der Finanzkrise Mexikos nicht auszuschließen ... Langsam füllt sich die Arena, Musik wird eingespielt, die neugierigen Blicke zu mir, der blonden Ausländerin in der ersten Reihe nehmen langsam ab, zumal als Blickfang zwei äußerst attraktive Mexikanerinnen in die erste Reihe gegenüber platziert wurden, die prompt vom Fotografen der Zeitschrift *Box y Lucha* porträtiert werden. Nun gehen die Lichter des Rings an, der Kampfansager betritt die Arena und sagt nach der Begrüßung des Publikums und der Vorstellung der zwei Schiedsrichter den ersten der fünf Kämpfe des Abends an. Dieser wird noch von unbekannten Kämpfern ausgetragen, die folgenden Kämpfe steigern sich bis zum letzten Starkampf:

Lucharaaaaaa a dos que tres caídas sin límite de tiempo – aquí en la esquina ruda tenemos al número uno de los rudos: El gran Sataaaaaanico. Junto con él



está el famosísimo Doctoooooooo Waaaaagner, y como capitán de bando, el rudísimo Emilio Chaaaarles.

Y en la esquina técnica los consentidos del respectable: Tenemos a la revelación del año, el gran Hectoooooooo Gaaarza, junto con el gran luchador del Oriente, el japonés Uuuuultimo Dragooooooooon, y como capitán de bando la leyenda de otros tiempos, el famoso y carismático Dooooooooo Caaaaaaras.

Während der Ansage kommt zunächst ein *rudo* nach dem anderen aus der Tür der *rudo*-Umkleideräume und geht, begleitet von seiner jeweils spezifischen Erkennungsmusik und Nebelschwaden durch einen Gang zu der Ecke der *rudos* im Ring. Die Zuschauer fassen die Kämpfer dabei an, strecken ihnen ihre Kinder entgegen<sup>6</sup>, bejubeln oder beschimpfen sie, je nach Zugehörigkeit zur *porra ruda* oder *técnica*, den Fans der Bösen oder Guten. Denn dies ist eine elementare Entscheidung, es geht weniger um einzelne Kämpfer, die man bewundert, als um deren Repräsentation von Handeln und Verhalten. Mal einem *rudo* zuzubeln, um beim nächsten Kampf für die *técnicos* zu applaudieren gilt als opportunistisch und wird vom Publikum sofort lautstark kritisiert. Ich, die als Ausländerin unabhängig von der *bando*-Zugehörigkeit ihre Kämpfervorlieben hat, werde beschimpft und aufgefordert, 'mich zu definieren'. Der Fan "Telésforo el Rudo", der in der Arena Coliseo stets in der ersten Reihe sitzt und mit einer Glocke die *rudos* anfeuert, beschreibt die Endgültigkeit der Entscheidung folgendermaßen:

A todos los rudos, sea quien sea, gordo, flaco, chaparro, los admiro a todos, y a los técnicos también los admiro todos, por su trabajo. Porque es un trabajo que están haciendo allí. Yo los admiro, mi respeto para ellos también. Pero yo soy rudo a morir.<sup>7</sup>

Neben dem in (fast) allen Kulturen existenten Grundkonflikt zwischen Gut und Böse – in Mexiko kann der *rudo* als Nachfahre von Tezcatlipoca, der *técnico* als moderner Quetzalcóatl gesehen werden<sup>8</sup> – zeigen sich durch die Kämpfer Lebenshaltungen, die Stellungnahme herausfordern. Die Dramaturgie des Lucha Libre ergibt sich aus der Rol-

6 Dies erinnert oft an den Brauch bei religiösen Figuren, diese anzufassen, um an ihrer Heiligkeit teilzuhaben. Und wahrhaftig scheinen die Ringer, wenn sie durch die Arena gehen, etwas Gottähnliches, Ikonenhaftes zu haben. Vgl. Bildanhang.

7 Telésforo el Rudo im Interview mit der Verfasserin für *Götter aus Fleisch und Blut*, ein Film von Janina Möbius und Heinrich Scholz; © mob film 1995.

8 Zu den aztekischen Göttergestalten siehe Kapitel 2, Lucha Libre als Volkstheater/ Die Maske als Metapher in der mexikanischen Identitätskonzeption; zur aztekischen Kosmovision siehe Kap. 3, Lucha Libre als Ritual/Exkurs I.

leneinteilung in Gute und Böse, sie fordert die Parteilichkeit des Zuschauers und bietet ihm Identifizierungsmöglichkeiten mit Lebenskonzepten oder Haltungen. Denn für viele mexikanischen Zuschauer scheint die Welt des Lucha Libre eine Spiegelung der eigenen Welt darzustellen mit der Seite der Guten, der Anständigen, die aber immer betrogen werden, und den Bösen, den *tramosos*, die durch ihr unfaires Verhalten häufig Erfolg haben. Das basiert auf dem in Mexiko weit verbreiteten melodramatischen Gefühl der Fatalität<sup>9</sup>, ausgedrückt in vielen Volksliedern und Sprichwörtern, zusammengefasst in "¡Ay, que mal me trata la vida!". Wenn ein *técnico* von den Bösen geschlagen wird, dann kann der Zuschauer darauf sein subjektives Erleben projizieren, dass es ihm im Leben auch so geht: Ohne Grund, ohne Schuld wird man gebeutelt und bestraft. Beruhigend wirkt dabei, dass die *rudos* zwar gewinnen können, jedoch nur durch Tricks oder wenn sie zu mehreren gegen einen kämpfen. Noch wird die Welt nicht aus den Angeln gehoben. Und für den anderen Teil der Zuschauer entspricht das Verhalten des *rudo* dem Wunsch, auch einmal alle auszutricksen, die Schicksalsschläge durch Schläge unter die Gürtellinie zurückgeben zu können.

Dabei ist es wichtig zu verstehen, dass die Einschätzungen der Zuschauer auf der moralischen Ebene vor sich gehen, ohne sich jedoch auf politische oder ideologische Konzepte zu beziehen. Die Zuschauer sehen in dem Kampf nicht bewusst ein Sinnbild von Politik, eines Kampfes von Arm gegen Reich, sondern allein konkrete Verhaltensmuster. Insofern ist Lucha Libre in seiner jetzigen Form auch nicht explizit gesellschaftskritisch oder politisch, aber es theatralisiert Gerechtigkeit. Diese Gerechtigkeit ist aber 'nur' eine dem Lucha Libre immanente: je niederträglicher die Aktion des *rudo*, desto größer die

---

9 Im Zusammenhang einer Untersuchung über die Bedürfnisse und Mythen der mexikanischen Mittelklasse, deren untere Schicht zu den Lucha Libre-Zuschauern gehört, heißt es:

"Son los hombres y mujeres de la clase media que suben y bajan, [...] que aspiran a más cosas, que se irritan, que se enojan, dentro de una tradición melodramática, porque cuando se carece de conciencia trágica, ha dicho alguna vez Carlos Fuentes, de razón histórica o de afirmación personal, el melodrama la suple, es un sustituto, una imitación, una ilusión de ser. Esta clase media vive la mayor parte del tiempo desgarrándose, lamentándose de su mala suerte, echándole la culpa a los otros de sus desgracias personales." Careaga 1994, S. 61.

Zufriedenheit über den die Gerechtigkeit wiederherstellenden Schlag des *técnico*.

Roland Barthes schreibt in seinem Aufsatz "Die Welt, in der man catch" (Barthes 1986: 43 f.) über das französische Catchen der fünfziger Jahre:

Für einen Catch-Liebhaber gibt es nichts Schöneres als die rächende Wut eines verratenen Kämpfers, der sich mit Leidenschaft nicht auf einen glücklichen Kämpfer, sondern auf das herausfordernde Bild der Treulosigkeit wirft. Natürlich kommt es hier viel mehr auf den Ablauf der Gerechtigkeit an als auf ihren Inhalt: der Catch ist zuerst eine quantitative Reihe von Vergeltungen (Auge um Auge, Zahn um Zahn). [...] Die *Gerechtigkeit* ist also ein Körper mit möglichen Übertretungen; gerade weil es ein *Gesetz* gibt, hat das Schauspiel der Leidenschaften, die es durchbrechen, seinen ganz besonderen Wert.

Dabei ist das schlimmste Vergehen eines *rudo* nicht die Brutalität oder der Verrat, vollbracht sogar an seinen eigenen Teammitgliedern, sondern der Opportunismus, die Inkonsequenz. Denn in einem Moment bricht er alle 'offiziellen' Regeln des Lucha Libre, um im nächsten Moment gerade diese Regeln für sich selber zu reklamieren. Das ist für den Gerechtigkeitssinn des Zuschauers der größte Verstoß (Barthes 1986: 46): "[...] nicht in moralischer, sondern in logischer Hinsicht gekränkt, betrachtet es [das Publikum; *Anm. d. Verf.*] den Widerspruch der Argumente als den widerlichsten Fehler."

Daher ist der 'Spielmacher' im Lucha Libre immer der *rudo*, er hat die größere Bandbreite an Aktionen und Reaktionen, er arbeitet aktiver mit dem Publikum, ist Verursacher und Lenker der Emotionen. Das ist – neben dem moralischen – ein Grund, warum es relativ viele Fans der *rudos* gibt, da sie die interessanteren Figuren sein können, solange sie nicht in plumper Brutalität verharren.

Denn wie zuvor festgestellt, geht es in dem Kampf zwischen Gut und Böse auch darum, dass 'die Rechnung stimmt', das heißt ein Vergehen Bestrafung oder den rächenden Gegentritt erfährt. In den Momenten, in denen dieses Gleichgewicht nicht eingehalten wird, wo auf eine Ungerechtigkeit nicht die Wiedergutmachung folgt, rast das Publikum, wird die Teilnahme der Zuschauer am größten. Das sind auch die Momente, in denen man als Zuschauer das Gefühl hat, die Inszenierung, die Choreographie gerät aus den Fugen, außer Kontrolle.<sup>10</sup>

---

10 Siehe dazu weiter unten.

Doch nun kommen die *técnicos* unter lautstarkem Applaus der Reihe nach aus ihrem Ausgang in den Ring, stellen sich einzeln dem Publikum vor und werden bereits hier von den *rudos* angegriffen, so dass sie häufig nicht einmal Zeit haben, ihre Capes einem Helfer, dem mindestens achtzigjährigen Faktotum der Arena Coliseo, zuzuwerfen. Die getrennten Türen sind ein Teil der Inszenierung: Die Kämpfer sind angeblich derart verfeindet, dass sie sich, würde man nicht Vorsorge tragen, in den Umkleideräumen bereits zerfleischen würden. Selbstverständlich führen beide Gänge zu einem gemeinsamen Raum, in dem sich die Kämpfer umziehen, auf den Kampf vorbereiten und vor dem Verlassen einen kurzen Moment am Altar der Virgen de Guadalupe verharren.

Der erste Kampf beginnt, wenn der Schiedsrichter die Kämpfer nach verbotenen 'Waffen' abgetastet hat und die erste Runde eingepiffen wird. Dieser erste Kampf wird vom Publikum noch nicht mit voller Anteilnahme verfolgt; die in der Arena verkauften *tortas*, *palomitas* und *papitas* werden gegessen, Bier getrunken, man redet miteinander, doch vereinzelt schreien sich Zuschauer bereits warm.

Exemplarisch soll hier ein Kampf *relevé australiano* beschrieben werden, drei *rudos* gegen drei *técnicos*.

#### *Primera caída:*

Zunächst kämpft noch geordnet jeweils nur ein *rudo* gegen einen *técnico*, in der ersten Runde misst man sich gegenseitig und sucht nach Möglichkeiten, vor dem Publikum zu glänzen. Der *rudo* provoziert den *técnico* und das Publikum durch Beleidigungen und gemeine Schläge, die der *técnico* mit großen Gesten des Schmerzes beantwortet. Plötzlich bekommt er jedoch die Oberhand und dem *rudo* kommen seine Teamkollegen zu Hilfe. Das Publikum ist über das ungleiche Kräfteverhältnis empört, der Schiedsrichter wird aufgefordert einzuschreiten. Dies tut er nur in geringem Maße, er drängt zwar die *rudos* wieder in ihre Ecke, doch sobald er sich umdreht, kämpfen wieder mehrere *rudos* gegen einen *técnico*, der scheinbar am Ende seiner Kraft ist, jedoch plötzlich neue Kräfte mobilisiert und unter dem Beifall des Publikums mit einer schönen Bewegungssequenz den Kapitän der *rudos* besiegt. Schnell stürzen sich die beiden anderen *técnicos* auf die *rudos* und

überwältigen sie ebenfalls mit einer der zahlreichen Figuren des Ringens. Dabei hat jeder Ringer seine Spezialität oder seinen charakteristischen Griff. Die *técnicos* lassen sich in Siegerpose vom Publikum feiern, die *rudos* beschwerten sich bei Zuschauern und beim Schiedsrichter, sie versuchen, die *técnicos* in ihrem Triumph zu stören.

### *Segunda caída:*

Sofort nach dem Anpfiff greift sich ein *rudo* denjenigen seiner Gegner, auf den er es angeblich schon immer abgesehen hat und beginnt, ihn mit Würfen, Griffen und Schlägen zu traktieren. Immer wenn der *técnico* mit letzter Kraft die Seile berühren will, um so eine Auszeit zu erreichen, oder versucht, sich mit einem *técnico* abzuschlagen, so dass dieser ihn im Kampf ablösen kann, verhindert das der *rudo* im allerletzten dramatischen Moment. Die *rudos* wechseln sich beim Kämpfen ab, die *técnicos* werden daran gehindert, so dass eine Zeit lang einer von ihnen das arme Opfer ist. Das Publikum versucht beim Schiedsrichter zu intervenieren, dieser ist dadurch abgelenkt, und die *rudos* können nun ungestört zu mehreren gegen den einen *técnico* vorgehen. Da reißt einem *técnico* die Geduld und entgegen der 'Regel' kommt er seinem Kollegen zu Hilfe. Das Publikum feiert frenetisch die Rückkehr der Gerechtigkeit. Im Ring kämpfen nun zwei gegen zwei, die übrigen beschimpfen sich von ihren Ecken aus oder diskutieren mit dem Schiedsrichter. Währenddessen ist es einem *rudo* gelungen, seinen Kontrahenten aus dem Ring in die ersten Zuschauerreihen zu werfen. Das Publikum springt schnell zur Seite und hilft danach dem Kämpfer, wieder aufzustehen. Der Kampf geht nun außerhalb des Ringes weiter. Weite Teile des Publikums sind von ihren Plätzen aufgesprungen und feuern an oder beschimpfen nicht nur die Kämpfer, sondern auch sich gegenseitig. Man überbietet sich in den besten und treffendsten Zurufen, jeder besonders originelle wird goutiert. Währenddessen ist es im Ring den *rudos* gelungen, in der allgemeinen Unordnung ihrem Sieg ein wenig nachzuhelfen und durch unfaire Praktiken den Kapitän der *técnicos* zu bezwingen. Der zweite *técnico* wird schnell von zwei *rudos* überwältigt, der dritte außerhalb des Ringes rührt sich nicht. Trotz der tatkräftigen Hilfe der Zuschauer erreicht er dann in den vorgeschriebenen 20 Sekunden auch nicht mehr den Ring. Die *rudos* kommentieren ihren Sieg durch obszöne und provokante Gesten.

*Tercera caída:*

Gleich nach dem Anpfiff ringen zwei *rudos* mit einem *técnico*. Nach einigen Griffen hat der eine den *técnico* auf den Boden gezwungen, der andere steigt auf den Ringpfosten, um sich in einer *plancha* auf den am Boden Liegenden zu stürzen. Das Publikum schreit diesem zu, er solle ausweichen, was er auch im letzten Moment tut. Der *rudo* schlägt auf den Boden, die Zuschauer applaudieren. Wieder fällt einer der Kämpfer aus dem Ring. Ein *rudo* folgt ihm sofort hinterher, um ihm weitere Tritte zu geben. Die Zuschauer stellen sich dazwischen und versuchen, ihn davon abzuhalten. Daraufhin wendet er sich direkt an sie und fragt, ob er den *técnico* nun erledigen soll oder nicht. Die Zuschauer schreien, er solle es nicht tun, woraufhin der *rudo* unverrichteter Dinge wieder in den Ring zurückkehrt. Dort haben die beiden anderen *técnicos* die *rudos* in einer gekonnten Griffabfolge zu Fall gebracht. Das Publikum ist so begeistert, dass es eine Zugabe fordert – "¡Otra, otra!" –, woraufhin man die gesamte Sequenz wiederholt.

In der dritten Runde ist das Kräfteverhältnis zumeist über lange Zeit ausgeglichen, so dass kein Sieger zu erkennen ist. Häufig verlaufen die Schlussparts so, dass beide Parteien scheinbar am Ende ihrer Kräfte sind und sich trotzdem immer wieder bezwingen. Aber im letzten Moment kann sich ein jeder aus der Umklammerung befreien und mit neuer, ungeahnter Kraft auf den Gegner stürzen, bis eine der Parteien endgültig siegt – die *rudos* durch gemeine Tricks, die *técnicos* durch die Überlegenheit ihrer Technik. Damit ist der Kampf jedoch häufig noch nicht wirklich zu Ende, denn trotz des Sieges wird neben dem Ring weitergekämpft, da man sich ja so sehr hasst. Lässt man den ganzen Abend Revue passieren, ist das Verhältnis der Siege von *rudos* und *técnicos* zumeist ausgeglichen. 'Gut' und 'böse' sind etwa gleichstark vertreten und jeder aus dem Publikum kommt auf seine Kosten.

Der Spannungsbogen verläuft bei den meisten Kämpfen – ausgenommen den Championkämpfen, bei denen man nicht als *rudo* kämpfen darf – gleich:

Nachdem in der ersten Runde beide Parteien ihr Können vorführen, man noch relativ fair kämpft und der Sieg in dieser Runde scheinbar zufällig ist, muss in der zweiten Runde die andere Seite ge-

winnen. Das wird jedoch schon spektakulärer erreicht, da in der zweiten Runde die Tricks und dramaturgischen Spiele angebahnt werden, die in der entscheidenden letzten Runde zu ihrer Entfaltung kommen. Die Spannung steigt durch die zunehmende Intensität des Kampfes, des vermehrten Kontaktes – physisch und akustisch – mit dem Publikum und der Nähe der Entscheidung, die häufig hinausgezögert wird.

Die drei Runden des Kampfes können also als ein Drama in drei Akten gelesen werden, in dem jeder Akt bereits Exposition, Steigerung, Konfliktlösung und/oder Katastrophe beinhaltet, der Kampf als Ganzes gesehen jedoch diese Struktur noch einmal wiederholt. Dabei ist die Entscheidung, der Sieg, nur von momentaner Wichtigkeit. Für die Fans geht es bei Lucha Libre nicht um Siegen oder Verlieren, sondern um gute, das heißt spannende, kunstvolle und spektakuläre, ideenreiche Kämpfe, während derer man sich lautstark abreagieren und erheben kann.

In der Pause zum folgenden Kampf werde ich – als blonde Ausländerin – von einem Militär zum Bier eingeladen, man prostet sich über die Stuhlreihen hinweg zu, Fans notieren sich den Ausgang des Kampfes auf ihrem Programmzettel, Mütter bringen ihre Kinder schnell auf die Toilette. Da beginnt bereits die – sehr einfach gehaltene – Lichtshow des nächsten Kampfes, zwei Uniformierte schicken die Zuschauer zurück an ihre Plätze, der Ansager klettert in den Ring und kündigt die nächsten Kämpfer an ...

Die Anteilnahme, geschrieene Beleidigungen und Obszönitäten, häufig von Frauen lauthals in die Menge gerufen, nehmen an Intensität und Lautstärke von Kampf zu Kampf zu. Selbst anfangs skeptische Zuschauer werden von der Stimmung in der Arena mitgerissen und finden sich plötzlich auf dem Stuhl stehend "¡Mátalo! ¡Pégalo al culero!" schreiend wieder. Carlos Monsiváis beschreibt die Beziehung zwischen Zuschauer und Kämpfer, die beide ihre Bühne und ihre Vorstellung haben, in seinem Essay "Blue Demon y la lucha libre" treffend:

Tal vez el más profundo de los escenarios de la lucha libre se localice en la zona de los gritos, ese elevadísimo juego diabólico que construye el evento, apuntala [sic!] al ídolo, desfoga al espectador, reinventa la Guerra Florida. "¡Queremos sangre! ¡Rómpele su madre! ¡Friégatelo! ¡La quebradora, cabrón! ¡No lo dejes! ¡No te quedes ahí paradote!" [...] Los gritos son ecos de sí mismos, la precipitación auditiva que se deconstruye en sonidos feroces, sonidos de aprobación, sonidos que animan a la continuidad de las generaciones arriba

del ring. Y el complemento clásico de los gritos, el ruiderío silente por así decirlo, son los gestos de dolor, las agonías brevísimas al final de cada caída, el rostro que se esfuerza por no desbaratarse y hacerse literalmente trizas. La mueca trágica del luchador no es igual a ninguna otra, es desmesurada, podría decirse que rítmica, [...]<sup>11</sup>

Die frenetischen Rufe werden stets mit Lachen und Wohlwollen kommentiert, die Stimmung im Publikum kippt in der Arena Coliseo nie in Gewalttätigkeit um, sondern behält ihren festiven Charakter bei.<sup>12</sup>

Doch im vorletzten Kampf ist das Publikum bereits sehr aufgeheizt und es entsteht eine jener Situationen, bei denen man als Zuschauer nicht mehr unterscheiden kann, ob der Kampf noch innerhalb der Verabredungen und 'Konventionen' des Lucha Libre verläuft, oder aber die Improvisationen der Kämpfer durch die Stimmung des Publikums außer Kontrolle geraten:

In der zweiten Runde bekommt einer der *técnicos* plötzlich nach einem Sturz anscheinend einen epileptischen Anfall und liegt zuckend auf der Matte. In dem Tumult des Kampfes, bei dem bereits jeder gegen jeden kämpft, achtet zu Beginn niemand auf den am Boden Liegenden, dann fangen die *rudos* an, auf ihn einzutreten. Das Publikum beginnt zu reagieren und beschwert sich über diese unmenschliche Behandlung, aber der anwesende Arzt greift noch nicht ein. So ist man geneigt zu glauben, dass dies Teil der Inszenierung, ein dramatischer Effekt sei. Die *rudos* lassen nicht ab von dem Zuckenden und das Publikum fängt an, sich wahrhaftig zu empören und die Autoritäten – den Schiedsrichter, den *comisionado* und den Arzt – zum Eingreifen aufzufordern. Die Stimmung beginnt, ernst zu werden: Die Zuschauer sitzen nicht mehr auf ihren Plätzen, es ist nicht mehr erkennbar, ob es sich nun um einen Unfall handelt, den die *rudos* im Eifer des Gefechtes ausnutzen. Endlich greift der Arzt ein, es wird eine Bahre gebracht, doch die *rudos* werfen diese wiederholt aus dem Ring und lassen keine Hilfe zu. Das bringt die Zuschauer völlig in Rage, doch die *rudos* lassen sich nicht beirren, schließlich entspricht dies ihrer Rolle. Als man endlich den immer noch Zuckenden auf der Bahre heraustragen will,

11 Monsiváis unveröffentl. Manuskript, S. 3.

12 Im Interview zu *Götter aus Fleisch und Blut*, ein Film von Janina Möbius und Heinrich Scholz; © mob film 1995, berichtet der *rudo* Insólito von Übergriffen aus dem Publikum auf die Kämpfer, die in kleinen Vorort-Arenen stattfanden. Im Untersuchungszeitraum wurden solche Vorfälle – auch in kleinen Arenen in zum Teil 'gefährlichen' Stadtteilen Mexiko-Stadts – jedoch nicht beobachtet.



tritt ein *rudo* noch mal gegen diese, so dass der anscheinend Verletzte zu Boden fällt, bis er schließlich hinausgetragen wird. Das Publikum empört sich noch eine Weile, der Kampf wird abgebrochen, doch als die nächsten Kämpfer in den Ring steigen, scheint alles vergessen zu sein, nur sind die Zuschauer noch in extrem animierter Stimmung. Bis zum Schluss ist nicht klar, ob es sich um einen Unfall oder eine inszenierte Tragödie handelt, die den *rudos* Gelegenheit gibt, ihre Rolle bis zum Letzten auszuspielen. Der 'Verletzte' stand jedenfalls am nächsten Tag in einer anderen Arena wieder auf der Matte.

Der letzte Kampf ist nach diesem Geschehen nicht mehr so spektakulär, die Zuschauer sind jedoch noch aufgewühlt und begleiten den Kampf mit großem Enthusiasmus. Nach der dritten Runde siegen diesmal die *técnicos*, der letzte Applaus braust auf, das letzte Bier wird ausgetrunken und anhand der leeren Pappbecher die Rechnung aufgestellt, die Fans – auch unterschiedlicher *porras* – kommentieren die Kämpfe, man schlägt sich auf die Schultern für den Sieg sowohl der *rudos* als auch der *técnicos*, eine zufriedene Mattheit breitet sich aus. Man verabschiedet sich bis zum nächsten Mal und geht ein wenig ermüdet nach draußen, wo sich die Tacoverkäufer aufgebaut haben, um den letzten Hunger vor der zum Teil weiten Heimfahrt zu stillen. Auf der Straße preisen die Süßigkeiten-, Masken-, Zeitschriften- und Spielzeugverkäufer ihre noch nicht verkaufte Ware zu Schleuderpreisen an. Die Letzten, die die Arena verlassen, sind die ihre Identität verbergenden, mit Masken oder das Gesicht verdeckenden Wollmützen bekleideten Kämpfer, die entweder schnell zu einer anderen Arena hetzen oder aber müde nach Hause fahren.

## Einleitung

Lucha Libre fiel mir zum ersten Mal 1992 während meines Studiums der Theaterwissenschaft an der Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) auf, als bei einem Restaurantbesuch auf einmal alle Kellner verschwunden waren: Gebannt verfolgten sie ein Lucha Libre-Programm am Fernsehschirm. Als ich bei mexikanischen Studenten und Kollegen nachfragte, stieß ich zunächst auf Verwunderung über mein Interesse, dann wurden mir häufig nostalgisch eingefärbte Kindheitserinnerungen an Arenabesuche oder die Filme des "Santo" erzählt. Je mehr ich von dem Phänomen Lucha Libre erfuhr und seine Popularität bei einem großen Teil der Bevölkerung<sup>13</sup> wahrnahm, umso stärker erstaunte mich das akademische Desinteresse, auf das ich auch während meines ersten Forschungsaufenthalts zum Thema Lucha Libre

13 Siehe dazu die folgenden Zuschauerzahlen von Theater, Fußball (soccer) und Lucha Libre in einigen Bundesstaaten:

	México D.F.	México D.F.	Est. De México	Est. de México	Sinaloa	Sinaloa
	1993	1994	1993	1994	1993	1994
<b>Theater*</b>	2.831.708	2.473.149	46.516	43.359	14.368	44.434
<b>Fußball</b>	1.438.174	1.466.183	o.A.	171.335	o.A.	o.A.
<b>Lucha Libre</b>	278.171	266.053	56.533	58.139	13.207	53.495
	Zacatecas	Zacatecas	Puebla	Puebla	Mexiko insg.	Mexiko insg.
	1993	1994	1993	1994	1993	1994
<b>Theater*</b>	12.816	11.531	45.161	35.839	3.932.801	3.806.773
<b>Fußball</b>	4.900	12.000	5.245	3.071	3.638.879	3.345.107
<b>Lucha Libre</b>	7.900	12.800	44.573	31.113	919.470	804.123

\* Dazu zählen: "Comedia, Comedia Musical, Drama, Revista, Teatro Infantil, otro".

Quelle: INEGI 1996.

Man erkennt daran, dass Lucha Libre in der Hauptstadt aufgrund der Konzentration von Kultur- und Unterhaltungsangeboten eher eine untergeordnete Rolle spielt. In den Provinzen mit geringerem Kulturangebot übertreffen die Zuschauerzahlen der v. a. von Triple A organisierten Lucha Libre-Programme dagegen teilweise die von Fußballspielen oder Theateraufführungen. Ein erhöhtes Publikumsinteresse an Lucha Libre ist 1994 in Sinaloa und Zacatecas zu verzeichnen; anzunehmen ist, dass Triple A seine Präsenz in diesen Provinzen verstärkt hat. An den – abnehmenden – Gesamtzahlen lassen sich jedoch auch die Auswirkungen der sich damals verschärfenden Wirtschaftskrise Mexikos erkennen.

1994/95 in Mexiko noch stieß. So sah die Materiallage zu Beginn sehr dürftig aus:

Es existierten lediglich zwei Untersuchungen zu dem Genre des *Cine de Luchadores*, den Filmen mit Lucha Libre<sup>14</sup>, und ein Interview-Buch mit Kämpfern und Fans (Fascinetto 1992). Einige Chronisten Mexikos, die sich mit Alltagsphänomenen der Stadt beschäftigen, hatten Essays über Lucha Libre verfasst.<sup>15</sup> Im Februar 1992 hatte das Museum der Volkskulturen Mexikos in Mexiko-Stadt eine Ausstellung über Lucha Libre unter dem Titel "La Lucha la Hacemos Todos" organisiert, das dazugehörige Material wurde jedoch nie veröffentlicht.<sup>16</sup> Darüber hinaus lassen sich in den Antiquariaten der Stadt Publikationen aus dem Lucha Libre-Milieu<sup>17</sup> finden, und in Pressearchiven sind Artikelserien über Lucha Libre vorhanden, die in einigen wenigen Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht wurden.<sup>18</sup>

Gerade das Missverhältnis der Popularität von Lucha Libre bei den unteren Bevölkerungsschichten und dem Desinteresse in akademischen und intellektuellen Kreisen und die daraus resultierende 'Pionierforschungssituation' weckten mein wissenschaftliches Interesse. Auch wenn sich Wissenschaftler dann ab Mitte der neunziger Jahre vermehrt mit urbanen Formen und Praktiken der *culturas populares* und der *cultura de masas* beschäftigten<sup>19</sup>, galt dies bislang nicht für Lucha Libre. So ist die vorliegende Untersuchung eine der ersten, die sich – vornehmlich aus theaterwissenschaftlicher Perspektive – mit dem Phänomen Lucha Libre befasst.

Entstanden ist die Arbeit im Rahmen des von der VolkswagenStiftung geförderten Forschungsprojekts "Struktur und Funktion interkultureller Austauschprozesse im zeitgenössischen Volkstheater Perus, Kolumbiens und Mexikos – Theater als ein Modell interkulturellen Verstehens", das von 1997 bis 2001 unter der Leitung von Frau Prof. E. Fischer-Lichte an der Freien Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, durchgeführt wurde. Im Rahmen dieses Projekts galt es

14 Carro 1984, Delgado/Ocampo 1994.

15 Blanco 1991, Poniatowska 1991, Monsiváis unveröffentl. Manuskript und 1995.

16 Museo Nacional de Culturas Populares 1992.

17 Barradas Osorio o. A., o A. a, Tiborro 1946, *Lucha Libre* 1948, Valero Mere 1978.

18 *Unomasuno* I-XV 1984, *Revista de las Revistas* I-III 1991.

19 Zu Mexiko siehe v. a. die Arbeiten von García Canclini und seiner Arbeitsgruppe, die essayistische Beschreibung der Volkskulturen in Mexiko-Stadt treibt Carlos Monsiváis voran.

zu überprüfen, inwieweit neuere Theorien und Erklärungsmodelle lateinamerikanischer Kulturwissenschaftler, die von der wachsenden Hybridisierung der verschiedenen Kulturen in Lateinamerika und der eigenständigen Modernisierung der *culturas populares* ausgehen, auf die interkulturellen Austauschprozesse im *teatro popular* zutreffen oder modifiziert werden müssen. Am Beispiel von Lucha Libre wird hiermit eine empirische Untersuchung vorgelegt, die einen Beitrag zur Klärung dieser Fragestellungen leistet.

Dabei reiht sich die Arbeit in eine wissenschaftliche Neuorientierung ein, die sich seit den achtziger, vor allem jedoch in den neunziger Jahren auch in Deutschland innerhalb der Disziplin Theaterwissenschaft vollzogen hat:<sup>20</sup> Mit der Erkenntnis, dass sich auch westliche Kulturen nicht nur mittels Artefakten wie Monumenten und Texten aus- und darstellen, sondern sich deren Selbstverständnis ebenfalls in performativen Prozessen formuliert, wurde die Theaterwissenschaft zu einer Leitdisziplin innerhalb der Kulturwissenschaften. Mit dem Konzept der 'Theatralität' als kulturwissenschaftlicher Kategorie erweitert sich das Untersuchungsfeld der Theaterwissenschaft hin zu theatralen Prozessen, Alltagsinszenierungen, Festen, politischen und sportlichen Veranstaltungen etc., anhand derer Rückschlüsse über das kulturelle Selbstverständnis einer Gemeinschaft zu ziehen sind, die sich vor ihren Mitgliedern und vor anderen durch 'performative Akte' (re-)präsentiert – in "*cultural performances*"<sup>21</sup>. So wird in der vorliegenden Arbeit der Versuch unternommen, einige Aspekte kultureller und sozialer Praktiken und bestimmte Charakteristika der mexikanischen Gesellschaft zu beleuchten, die – sei es affirmativ oder subver-

---

20 Zum Folgenden siehe v. a. Fischer-Lichte unveröffentl. Manuskript, 1998, 2001, Fischer-Lichte et.al. 2000, 2001, 2001a und weiter unten.

21 Der Ethnologe Milton Singer führte 1959 den Begriff *cultural performance* für Aufführungen ein, in denen eine Kultur ihr Selbstbild vor Mitgliedern und Fremden dar- und ausstellt. Er definierte ihn mit den folgenden Kriterien: "For the outsider, these can conveniently be taken as the most concrete observable units of the cultural structure, for each performance has a definitely limited time span, a beginning and an end, an organized programme of activity, a set of performers, an audience and a place and occasion of performance." (Singer 1959, S. XIIIff.) Der amerikanische Theaterwissenschaftler Richard Schechner argumentierte bereits Ende der sechziger Jahre mit diesem Begriff, um eine Ausweitung der Theaterwissenschaft über Theaterraufführungen hinaus zu fordern. Dies mündete in die (zunächst US-amerikanischen) *Performance Studies*. Siehe dazu u. a. Fischer-Lichte/Roselt 2001, S. 24 ff., Balme 1998, S. 26 ff. und Schechner 1988.

siv – im Spektakel des Lucha Libre zum Ausdruck kommen und verhandelt werden.

Aus diesem Ansatz ergibt sich zwingend eine **interdisziplinäre Herangehensweise**, die auch aus einem weiteren Grund unumgänglich ist: Die Beschäftigung mit einem lebendigen, nicht erforschten Phänomen einer fremden Kultur erforderte zunächst ethnologische Untersuchungsmethoden, Praktiken der ethnologischen Feldforschung, vor allem teilnehmende Beobachtung<sup>22</sup> und Leitfaden-Interviews. Diese erfolgten während meiner zwei Forschungsaufenthalte 1994/1995 (acht Monate) und 1997/98 (Jahresstipendium des DAAD). Dazu wurden in Trainingshallen, Arenen, während öffentlicher Veranstaltungen der Kämpfer und sozialer Anlässe in und außerhalb des Lucha Libre-Milieus Beobachtungen, Dokumentationen und Interviews mit Kämpfern, Kämpferinnen, Aspiranten, Ex-Kämpfern, Veranstaltern, Trainern, Fans, Kommentatoren, Funktionären, Politikern, Wissenschaftlern, Künstlern, Autoren und Filmkritikern durchgeführt.<sup>23</sup>

Die **ethnologische Herangehensweise** wirft einige praktische und theoretische Probleme beziehungsweise Fragestellungen für den Forschungsgang auf. Diese gilt es vielschichtig zu lösen, um zunächst die Möglichkeit zu Interviews und teilnehmender Beobachtung zu erlangen – und um diese dann einordnen und deuten zu können:

Zunächst ist Lucha Libre eine vornehmlich männliche 'Welt', die zudem durch die ihr eigenen Geheimnisse wie zum Beispiel die gewährte Anonymität der Kämpfer und das 'Leugnen' ihrer Inszeniertheit einem geschlossenen Zirkel gleicht, der sich – anfänglich – fremden Blicken nicht preisgibt. Das Unverständnis der – männlichen – Beteiligten gegenüber der Tatsache, dass eine ausländische Frau an ihrer Arbeit wissenschaftliches Interesse hat, musste bei Kämpfern und Veranstaltern durch Beharrlichkeit, Geduld und andauernde Präsenz abgebaut werden, um etwaigen – geschlechtsspezifisch verschärften – Missverständnissen langfristig aus dem Weg zu gehen.<sup>24</sup> Dabei konnte nicht regelhaft vorgegangen werden, sondern in jeder Situation musste die

---

22 Zur Methode der "teilnehmenden Beobachtung" im Zusammenhang mit kulturellen Inszenierungen siehe weiter unten.

23 Siehe dazu die Interview-Auflistung im Anhang.

24 Zur Problematik von Frauen in Feldforschungssituationen in vornehmlich männlichen Gemeinschaften siehe Willson 1997, zum 'anthropologischen' Tabu von Sexualität und Feldforschung siehe Kulick/Willson 1995.

jeweils erfolgversprechendste Strategie erprobt und angewendet werden – zumal diese Arbeitsmethoden in der Theaterwissenschaft noch keine Tradition besitzen.<sup>25</sup> Zudem war es für das Arbeitsethos, das im Lucha Libre-Milieu hochgehalten wird, wichtig Verständnis dafür zu gewinnen, dass ich zwar an den Hintergründen und Inszenierungsmechanismen des Spektakels interessiert war, dies aber nicht als Enthüllung oder Entmythisierung betrieb. Es galt zu erklären, dass ich allein die Strategien und Funktionsweisen von Lucha Libre verstehen und analysieren wollte. Gleichzeitig kam erschwerend – manchmal jedoch auch erleichternd – hinzu, dass es sich bei den bekannteren Lucha Libre-Kämpfern um Routiniers des Showgeschäfts und der (Medien-)Selbstdarstellung handelt, die einen offiziellen Diskurs zu vertreten haben und an einer möglichst positiven Resonanz interessiert sind. Daher waren es gerade die 'inoffiziellen' Gespräche und Begegnungen mit Kämpfern außerhalb der Arena und des Lucha Libre-Zirkels, ermöglicht durch meine relativ lange Präsenz vor Ort, die – nicht technisch aufgezeichnet – Aufschluss über das Phänomen, seine Funktionsweise und die Selbsteinschätzung der Beteiligten gaben. So waren einige Informationen weder von den privatwirtschaftlichen Unternehmen noch von staatlicher Seite zu erhalten, die Insiderangaben ließen sich also nicht immer überprüfen.

Neben diesen Lucha Libre-bedingten spezifischen Schwierigkeiten stellt sich methodologisch und theoretisch das grundsätzliche Problem der kulturellen Fremdheit und ihrer Konsequenzen in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Praktiken eines anderen Kulturkreises. Daraus resultiert zunächst die notwendige reflexive Positionierung des Forschers gegenüber seinem Untersuchungsgegenstand – eine Problematik, die in der deutschen Theaterwissenschaft bislang kaum beachtet wurde.<sup>26</sup> Denn zum einen geht es um die kritische Wachsamkeit

---

25 Und dies, obwohl die Begründer der deutschen Theaterwissenschaft Artur Kutschker (1878-1969) und Carl Niessen (1890-1969) zur Legitimation des Fachs als eigene Disziplin gegenüber der Philologie gerade die ethnographische Orientierung durch eine "breite völkerkundliche Untermuerung" – in unterschiedlichem Maße und aus verschiedenen Perspektiven – in den Mittelpunkt rückten. Siehe dazu Balme 1998, S. 20-23.

26 Siehe zum Folgenden die Beschreibungen der Vorgehensweise des VW-Forschungsprojekts "Struktur und Funktion interkultureller Austauschprozesse im zeitgenössischen Volkstheater Perus, Kolumbiens und Mexikos – Theater als

gegenüber der eigenen Voreingenommenheit bei der Wahrnehmung und Beurteilung von Phänomenen anderer Kulturen, da der eigene kulturelle und theoretische Referenzrahmen stets mitschwingt. Zum anderen muss der Gefahr einer zu großen Anpassung an die fremde Kultur aufgrund der Verdrängung des eigenen kulturellen Wissens begegnet werden. Dem entgeht man nur durch ständige Überprüfung der Eigenbeschreibungen und deren Gegenüberstellung mit den – zum Teil auch untereinander differierenden – Angaben der Beteiligten. Diese Angaben werden dann zu Daten, Erhebungen und Faktensammlungen in Beziehung gesetzt. Ziel der Verbindung von emischer und etischer Herangehensweise ist es, die Vielfalt der Meinungen und Einschätzungen nicht einzuebnen, sondern diese in ihrer Kausalität und Funktion zu begreifen – auch wenn sich widersprüchliche Bilder ergeben.

Gerade die Betrachtung und Analyse von kulturellen Inszenierungen werfen jedoch spezifische Fragen auf, die mit der Position des Untersuchenden und den damit einhergehenden Untersuchungsmethoden zusammenhängen: Die Ethnologie beschränkte sich lange Zeit dogmatisch auf die Methode der teilnehmenden Beobachtung, die sicherlich aufschlussreiche Erkenntnisse – vor allem im Umfeld um die 'eigentliche' Aufführung – ermöglicht. In der Theaterwissenschaft dagegen wählt der Forscher die Position eines Kritikers, der sich bewusst außerhalb des Geschehens stellt, die ästhetische Wirkungsweise überprüft und die Reaktionen der Beteiligten, der anderen Beobachter und seine eigenen interpretiert. Aus der Verbindung von Innen- und Außen-sicht resultiert eine für die Theaterethnologie geforderte Doppelperspektive:

Von der Theaterwissenschaft bringen sie [Forscher, die anhand von Feldforschungen theatrale Prozesse in anderen Kulturen untersuchen; *Anm. d. Verf.*] die Methodik zur Analyse und Erfassung des Ästhetischen in den zu untersuchenden theatralen Phänomenen; von der Kulturanthropologie die Einsichten in die Möglichkeiten kultureller Kontextualisierung.<sup>27</sup>

Denn bei *cultural performances* handelt es sich nicht um die ästhetische Ausdrucksform eines Regisseurs wie im Falle einer Theaterinszenierung, sondern um die Repräsentation von kulturellen und sozialen

---

Modell interkulturellen Verstehens", an dessen Durchführung ich von 1998 bis 2001 beteiligt war; Panse 2001 und Panse unveröffl. Manuskript.

27 Der Theaterwissenschaftler Christopher B. Balme in Balme 1998, S. 38.

Praktiken, die innerhalb kultureller Muster gewachsen sind – und damit verschiedenen Bedürfnissen und Sichtweisen Ausdruck verleihen.

Dies gilt auch für das Phänomen Lucha Libre, welches zwar privatwirtschaftlich von den jeweiligen *promotores* organisiert und mit einem 'Script' versehen wird. Dennoch handelt es sich bei Lucha Libre um ein gewachsenes, vielstimmiges und sich veränderndes Spektakel. Es rekurriert auf unterschiedliche Diskurse und Aspekte der mexikanischen Gesellschaft – und stellt diese dar, verhandelt und hinterfragt sie möglicherweise. So kann Lucha Libre als eine polyvalent zu interpretierende Praxis angesehen werden, deren Rezeption sich aus dem Wechselspiel von Akteuren, Interpreten, Praktiken, Repräsentationen, Symbolressourcen und deren jeweiliger hermeneutischer Auslegung ergibt.

Daher muss der ethnologische Erkenntnisweg theoretisch offen und holistisch sein, um dem Forschungsgegenstand gerecht zu werden.<sup>28</sup>

So bestanden die beiden üblichen Voraussetzungen für die Feldforschung<sup>29</sup> – theoretisches Vorwissen und thematische Begrenzung – in diesem Untersuchungsfall nicht in einem festen theoretischen Rahmen oder einer angestrebten Modellbenutzung. Zur anfänglichen Orientierung dienten stattdessen Paradigmen der (v. a. lateinamerikanischen) Kulturwissenschaften, die sich verstärkt seit Beginn der neunziger Jahre anhand von Phänomenen der Volkskulturen und Massenkulturen mit den – auch erkenntnistheoretischen – Konsequenzen einer eigenen

---

28 Der Ethnologe Thomas Schweizer formuliert es folgendermaßen:

"Der ins Feld mitgebrachte Theorierahmen ist als Scheinwerfer auf die fremde Kultur und das zu untersuchende Thema potentiell unzureichend. Kausal bedeutsame Aspekte des Gegenstandsbereichs könnten in den herrschenden Theorien unerkant sein, diese Aspekte gilt es folglich zu entdecken. Die bloße Umsetzung des mitgebrachten theoretischen Rahmens wäre beim jetzigen Stand des theoretischen Wissens unzulänglich und könnte zu wenig kausal relevantes Wissen über den zu untersuchenden Gegenstand liefern. Die ethnographische Forschungsaufgabe ist daher nicht nur konfirmatorisch/prüfend auf die vorhandenen Theorien bezogen, sondern auch explorativ/theorieentdeckend angelegt.

Die thematische Spezialisierung besitzt ein Moment der Künstlichkeit. Selbst wenn ein Ethnograph einen bestimmten Kulturbereich untersucht, z. B. das Handlungsfeld Wirtschaft, muss er oder sie die Augen offen halten, um im Ansatz zu erkennen und zumindest im Überblick dokumentieren zu können, wie die anderen Lebensbereiche in den untersuchten Ausschnitt hineinwirken – etwa die soziale Organisation, Politik, Religion usw." Schweizer 1998, S. 4.

29 Vgl. dazu Schweizer 1998, S. 4.



Modernisierung und Globalisierung in Lateinamerika beschäftigen.<sup>30</sup> Die herbeigeführte epistemologische Wende von einem homogenen und universellen (europäisch-nordamerikanisch geprägten) Verständnis der Kulturmoderne zu einem mehrpoligen, heterogenen Kulturbegriff erlaubt es, die spezifische Gleichzeitigkeit von kulturellen Praktiken der Vormoderne, Moderne beziehungsweise Postmoderne in den lateinamerikanischen Gesellschaften zu erfassen. Vor allem in den Volks- und Massenkulturen manifestieren sich konvergierende und divergierende Ausdrucksformen; sie sind als "Culturas Híbridás" (García Canclini 1990) zu begreifen.

Auf der **theaterwissenschaftlichen Ebene** wurde zunächst davon ausgegangen, dass mittels der Kategorie 'Theatralität' einem Spektakel, das zwischen den Polen Sport, Theater und Ritual oszilliert, analytisch beizukommen ist. Im Verlauf der Feldforschungen erwies es sich jedoch als ergiebiger, aufgrund der Spezifität des Phänomens *Lucha Libre*, seines Kontextes und des emischen Bezugs- und Bewertungssystems die konzeptionelle Schwerpunktsetzung nicht auf die vier, in Theorien zur Theatralität aufgezeigten Aspekte der Theatralität – Performance, Inszenierung, Korporalität und Wahrnehmung<sup>31</sup> – zu legen. Diese für theatrale Prozesse und performative Akte wesentlichen Kriterien der Theatralitätsforschung haben für die vorliegende Untersuchung wichtige Anhaltspunkte geliefert und werden im Verlauf der Arbeit implizit behandelt.

---

30 Siehe dazu u. a. Martín Barbero 1993, 1989, Rowe/Schelling 1991, Scharlau 1994, Herlinghaus/Walter 1994, Rincón 1995, Salman 1996 und García Canclini 1990, 1995.

31 Siehe dazu Fischer-Lichte unveröffentl. Manuskript, S. 13 ff.:  
 "Mit dem Begriff *Performance* (engl., fr.), [...] ist der Vorgang einer Darstellung durch Körper und Stimme vor körperlich anwesenden Zuschauern/Teilnehmern gemeint. Er umfasst die verschiedensten Arten religiöser und gesellschaftlicher Zeremonien und Rituale, Feste, Hochzeiten, Begräbnisse, Konzerte, Sportveranstaltungen, [...] etc. Für alle diese Veranstaltungen gelten die Merkmale, die Singer aufgelistet hat. [...]"

Der Begriff der *Inszenierung* [meint] zum einen Kulturtechniken und Praktiken, mit denen etwas zur Erscheinung gebracht wird, und zum anderen eben dasjenige, was sie zur Erscheinung bringen. [...]"

Theatralität als *Korporalität* fokussiert den Körper als Darstellungsmittel und Ausstellungsobjekt; zugleich zielt sie auf Prozesse der sinnlichen Wahrnehmung. [...]"

Theatralität als *Wahrnehmung* intendiert Beobachterperspektive, -modus und -funktion sowie das Zuschauerverhalten in sozialen und künstlerischen Prozessen."

Für die eigene Analyse bot sich jedoch aufgrund der Vielschichtigkeit des Phänomens und der dementsprechend nicht eindeutigen Bewertung beziehungsweise Einordnung von Lucha Libre durch die Beteiligten an, ausgehend von deren Bezeichnungen, vier andere Fokussierungen auf diese *cultural performance* vorzunehmen: Die 'klassische' Definition von Lucha Libre lautet "circo, maroma y teatro". *Circo* erinnert an die ursprünglichen zeltähnlichen Anfänge der Arenen und betont den zirkensischen Spektakelcharakter, unter *maroma* versteht man in Mexiko die Darbietung von körperlichen Geschicklichkeits- oder Shownummern, und *teatro* verweist im Verständnis von Lucha Libre auf die theatralen Elemente wie Maskenbenutzung, Kostüme, Rollenfiguren, nicht jedoch automatisch auf den Inszenierungscharakter von Lucha Libre. Bei den Interviews wurde auf die Frage "¿Qué es la Lucha Libre?" fast immer diese Antwort gegeben, im Verlaufes des Gesprächs wurde dann einer der Aspekte hervorgehoben. Darüber hinaus wurde als Funktion oder Grund des Vergnügens stets *para desahogarse* angegeben, 'um sich zu verausgaben', und damit das kathartische Moment betont.

In Verbindung mit der Interpretation der Feldforschungsergebnisse und unter Berücksichtigung der Modernisierungstendenzen durch das Medium Fernsehen ('vom Zirkus- zum Medienspektakel') leiteten sich daraus die folgenden vier Perspektiven ab, anhand derer jeweilige Lesarten, Strukturen und Funktionen von Lucha Libre erhellt werden:

- Lucha Libre als Sport,
- Lucha Libre als Theater,
- Lucha Libre als Ritual,
- Lucha Libre als TV-Show.

Diese Aspekte des theatralen Ereignisses Lucha Libre werden allein aus heuristischen Gründen so scharf getrennt; in der Praxis stellen sie ein gleichzeitig funktionierendes Netz an Funktionen und Bedeutungen dar, wobei der Zuschauer die jeweilige Rezeptionsrichtung selbst auswählt.

Es geht daher im Folgenden auch nicht um eine genrespezifische Klassifizierung von Lucha Libre, die ausgewählten Fokussierungen stellen keine Ausschlussdefinitionen dar.

Hilfreich für die Erfassung eines so komplexen Phänomens wie Lucha Libre scheint zunächst das von MacAloon in seiner Untersuchung der Olympischen Spiele (MacAloon 1984b) entwickelte Konzept einer *ramified performance*, in dem ähnlich einer 'Matroschka'

oder 'Puppe in der Puppe' verschiedene *performative frames* gleichzeitig existieren, die jeweils eine bestimmte Lesart, Funktionsweise und Reaktion hervorrufen (MacAloon 1984b: 259):

Not only play-forms, but all established genres of cultural performance can be seen to have specificable, metacommunicative frame markers that organize the variable contents of the frames into semantic fields within their contextual cultures.

Zudem verweist er folgerichtig auf die Relevanz der endogenen "Genre-Marker", die zur Analyse der Funktion einer *cultural performance* wichtige Hinweise liefern.

MacAloon behauptet jedoch eine Hierarchisierung der Genre-Rahmungen, der 'Spektakelrahmen' als 'äußerste Hülle' mache alle weiteren in dem Phänomen gemachten Metakommentare – diese sind Festival, Ritual, Spiel und Wahrheit mit ihren jeweiligen Aussagen – fragwürdig.<sup>32</sup> Im vorliegenden Phänomen Lucha Libre existieren jedoch zumindest in der traditionellen Live-Veranstaltung die unterschiedlichen Genrerahmen 'Spektakel', 'Sport', 'Theater' und 'Ritual' nebeneinander, es ist der Zuschauer, der seine jeweilige Wahrnehmung – die während einer Veranstaltung wechseln kann – bestimmt. Die Rezeption der TV-Show von Lucha Libre ist aufgrund des Fernseh-Rahmens weitaus vorbestimmter und es wird zu zeigen sein, dass auch im Live-Geschehen durch die fernsehbedingte Spektakelarisierung die anderen Genre-Funktionen reduziert werden. Gleichzeitig können die Charakteristika eines Spektakels in der heutigen Zeit jedoch als 'Köder' für ein individualistisch geprägtes Publikum wirken, das sich dann plötzlich von den rituellen Komponenten und der Gemeinschaftserfahrung überwältigen lässt. Daher gilt es auch nicht, eine moralische Bewertung der unterschiedlichen Funktionsweisen einer

---

32 Er begründet dies mit der für das Genre 'Spektakel' charakteristischen ungerichteten Aufmerksamkeit, die auf Visualität basiere, keine vorgeschriebenen Stimmungen oder Reaktionen hervorbringe und die Rahmensetzungen mit ihren Aussagen aufweiche: "The more diffused and optional attention becomes, the less clearly defined, noticeable, and corporate are the frame boundaries and the passages between semantic fields." Die Beziehung zwischen Darstellern und Zuschauern verändere sich: "Spectacle has destructive effects on genres like festival, ritual, and game, genres that reduce in their various ways the distance between actors and audience, that demand that all take active roles in the performance, and that all agree at some level on the typification and transcendental ground of their actions." Aus MacAloon 1984 b, S. 263 und S. 268.

*ramified performance* vorzunehmen, sondern ihre jeweils spezifischen Strukturen und Funktionen innerhalb des soziokulturellen Kontextes herauszuarbeiten.

Seitdem die Theaterwissenschaft sich mit *cultural performances* als Ausdruck von (Teil-) Kulturen beschäftigt, muss sie sich – wie die Ethnographie – mit den Problemen der 'Autorität' des Ethnographen und der Interpretation seiner Forschungsergebnisse auseinander setzen.

Der ethnographische Forschungsgang ist in den letzten Dekaden in eine 'Krise der Repräsentation' geraten, die in eine Diskussion über das Verhältnis von Forschern – Erforschten, von Fremdem und Eigenem mündete, die die bisherige schriftliche Fixierung der Erkenntnisse und deren Repräsentativität als Aussagen über kulturelle Zusammenhänge infrage stellt. Damit steht das Verhältnis "Kultur, soziale Praxis, Text"<sup>33</sup> sowohl in der Literaturwissenschaft als auch der Ethnologie und Anthropologie zur Debatte.

Die 'Autorität' des Feldforschers als 'objektiver' Interpret und textueller Übersetzer anderer Kulturen wurde in Zweifel gezogen<sup>34</sup>, da zum einen bereits Programmatik und Rahmensetzung des Forschungsgangs dessen Ergebnisse präkonditionieren würden. Zusätzlich wird die Art der (Re)Präsentation durch die Wahl der Adressaten der Veröffentlichungen, zumeist aus dem eigenen Kulturkontext, beeinflusst.

Zum anderen wurde der Schritt der Interpretation, die hermeneutische Sicht auf das Erforschte thematisiert und hinterfragt. Infrage gestellt wurde daher folgerichtig der westliche Kulturbegriff, der hinter den Interpretationen stand. Damit einher ging eine Diskussion über die Übertragbarkeit von Erkenntnissen holistischer Feldforschungsbe-

---

33 Titel einer deutschsprachigen Übersicht über die Krise der ethnographischen Repräsentation von Berg/Fuchs 1993. Die Debatte wurde ausgelöst durch den von James Clifford und George E. Marcus 1986 herausgegebenen Band "Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography" und ist im Zusammenhang der postmodernen Wissenschaftskritik und der *Post-Colonial-Studies* zu sehen. Siehe u. a. Clifford/Marcus 1986, Clifford 1986, Clifford 1988, Geertz 1990, Geertz 1995, Crapanzano 1996.

34 Gerade in der Sportethnographie versucht man durch *observant participation* 'im Ring' neue Legitimität zu gewinnen und das 'verlorene Privileg' des Ethnographen wieder herzustellen. Siehe dazu die kritische Revision von Box- und Wrestling-Ethnographie 'im Ring' von DeGaris, unveröffentl. Manuskript, mit dem polemischen Titel "Sometimes a bloody nose is just a bloody nose: Play and contest in boxing, wrestling, and ethnography".

obachtungen auf das Verständnis von kulturellen Formen und symbolischen Systemen, deren Bedeutungskonstruktionen und Sinnzusammenhänge. Clifford Geertz als Hauptvertreter der interpretativen Anthropologie war maßgeblich für ein Verständnis von Kultur als ein "selbstgesponnenes Bedeutungsgewebe" (Geertz 1995: 9), das sich in sozialem Handeln ausdrückt und wie ein Text zu lesen sei, "um die kulturell verfügbaren Handlungsorientierungen aufzudecken" (Berg/Fuchs 1993: 49). Kritisiert wurde Geertz jetzt für die Gleichsetzung verschiedenster Formen gesellschaftlichen Lebens mit Texten, die "der Ethnologe [sich] bemüht, sie über die Schulter derjenigen, für die sie eigentlich gedacht sind, zu lesen".<sup>35</sup> Gerade am Beispiel seiner berühmten Interpretation des balinesischen Hahnenkampfes (Geertz 1995 b) zeigt sich das Problematische seines Ansatzes: Geertz abstrahiert von den Perspektiven konkreter Personen und versteht seine Interpretation des Hahnenkampfes als *die* Auslegung balinesischer Kultur durch *die* Balinesier, als ob diese einen 'metasozialen Kommentar' zu Aspekten ihrer Existenz abgeben würden. Ein Argument gegen Geertz' Ansatz lautete also: Er übergehe die Eigeninterpretationen der Handelnden und Beteiligten.<sup>36</sup>

In der vorliegenden Untersuchung des mexikanischen Lucha Libre wird auf diese hier nur skizzierten Auseinandersetzungen und Probleme, die auf die interkulturelle Theaterwissenschaft als Kulturwissenschaft sehr direkte Auswirkungen haben, in vielfältiger Weise reagiert:

Zunächst ist – statt von einem präexistenten *cultural performance*-Modell auszugehen – Lucha Libre anhand der in der Feldforschung sich herauskristallisierenden unterschiedlichen Bezugssysteme Sport, Theater, Ritual und TV-Show jeweils unter deren spezifischen Gesichtspunkten analysiert worden. Darüber hinaus ist der Versuch unternommen worden, Interpretationen, Aussagen und Eigenbeschreibungen der Beteiligten – auch in ihrer Widersprüchlichkeit – darzustellen und sie maßgeblich in die Analyse einfließen zu lassen. Dabei wird keine

35 Geertz 1995 b, S. 259. Zur Kritik siehe v. a. Crapanzano 1996 und Berg/Fuchs 1993, S. 48 ff.

36 Bei Fuchs und Berg heißt es weitergehend: "Unerörtert bleibt, ob die Betroffenen selbst im metasozialen Kommentar die eigentliche Funktion des Hahnenkampfes sehen, und wenn nicht, was das für den Anspruch bedeutet, die 'Perspektive der Handelnden', in ihrem objektiven Sinngehalt, zu rekonstruieren. Ohne irgendeinen Versuch des Nachweises unterstellt Geertz den Balinesen Erfahrungen, Absichten, Motive und Auslegungen." Berg/Fuchs 1995, S. 58 f.

abschließend valorisierende Bewertung der unterschiedlichen Perspektiven vorgenommen, da sie als konvergierende und divergierende Praktiken und Bedeutungskonstitutionen gleichzeitig und nebeneinander in den unterschiedlichen Diskursen über und von Lucha Libre existieren. Dementsprechend wird Kultur hier als Praxis verstanden, als ein nicht geschlossenes Gebilde, das nach Bachtins Vielstimmigkeits-Konzept (Bachtin 1986) Interpretationsoffenheit statt kulturelle Gesamtbedeutung betont und damit häufig auch widersprüchliche Vorgänge von kulturellen Bedeutungsproduktionen hervorbringt.<sup>37</sup> Kultur ist also als Prozess und als Inszenierung durch symbolische Praktiken aufzufassen, die handlungsorientiert den Akteuren einen Spielraum für Interpretations-, Innovations- und Veränderungsmöglichkeiten sowie das Verhandeln von Fremdem und Eigenem bieten.

Im Bewusstsein der soziokulturellen Kontingenz von Vorstellungen und Wissen ist für die Analyse von Lucha Libre in seiner kontextuellen Verankerung eine interdisziplinäre Herangehensweise und ein "perspektivierter Pluralismus" gewählt worden. Diese besitzen jedoch den theoretischen und praktischen "disziplinären Fluchtpunkt"<sup>38</sup> Theaterwissenschaft und die Forschungsrichtung Kultur als Inszenierung. Nur so konnte man dem zu untersuchenden Gegenstand und den Erfordernissen des Forschungsinteresses gerecht werden. Methoden und Theorien anderer Disziplinen und Forschungsrichtungen wurden einerseits herangezogen, wenn sie zum Verständnis des Phänomens Lucha Libre hilfreich erschienen. Dabei wurde andererseits die Übertragbarkeit verschiedener theoretischer Ansätze in Hinblick auf die Beantwortung der konkreten Fragestellungen dieser Untersuchung überprüft.

So wird Lucha Libre im Folgenden als ein Beispiel für eine kulturelle Praxis interpretiert, die seit den vierziger Jahren für viele Menschen Handlungsorientierungen, Identifikationsmöglichkeiten sowie Selbst- und Fremdbilder bietet.<sup>39</sup> In diesen Zeiten akzelerierter Modernisierungsbestrebungen bei gleichzeitigem Beharren auf konservativen und/

---

37 Siehe dazu Bachmann-Medick 1996 a, S. 26.

38 Zum "perspektivierten Pluralismus" siehe das Forschungsprogramm des SFB 511, Literatur und Anthropologie, V. Graevenitz/Seebaß 1998, S. 3.

39 Zum Einfluss von Kultur (v. a. allem Massenkultur) und Kulturpolitik auf die mexikanische Gesellschaft seit den vierziger Jahren siehe Joseph/Rubenstein/Zolov 2001.

oder traditionalistischen Diskursen<sup>40</sup> kann Lucha Libre als ein 'Brückenphänomen' verstanden werden, das zwischen Tradition und Moderne vermittelt. Gerade den unteren Bevölkerungsschichten und Migranten in Mexiko-Stadt zeigte es sowohl affirmativ als auch ex negativo Verhaltensweisen auf, sich in der sich verändernden Gesellschaft zu behaupten, offizielle Diskurse zu unterlaufen und spielerisch mit dem 'Kampf des Überlebens' in der *gran urbe* umzugehen. Durch diese Vermittlerposition kann es als ein Exempel der Wirkungsweisen der *culturas populares* und ihrer Reaktionen auf Modernisierungsprozesse gelten.

### Aufbau der Untersuchung:

Nach einem **Exkurs über die Unterschiede des US-Wrestling zum mexikanischen Lucha Libre** wird in den folgenden **vier Kapiteln** Lucha Libre aus den Perspektiven **Sport, Theater, Ritual und TV-Show** analysiert, um die jeweils spezifischen Strukturen und Funktionen herauszuarbeiten und eine mögliche Lesart<sup>41</sup> des Phänomens im vorgegebenen Referenzrahmen anzubieten. Die Fokussierung wird zu Beginn jeden Kapitels durch einen kursiv gesetzten Abschnitt aus rezeptorischer Sicht vorgegeben, um Lucha Libre im 'Licht' der jeweiligen Positionierung zu erhellen.

In Bezug auf den jeweiligen Referenzrahmen wird auf spezifische Theorien und Diskussionen rekurriert, um die Setzung von Lucha Libre unter diesen Gesichtspunkt zu begründen und seine Situierung innerhalb der Forschungsrichtungen zu klären. Daneben werden soziokulturelle, historische, politische und kulturgeschichtliche Aspekte der mexikanischen Gesellschaft in Bezug zu Lucha Libre gesetzt, um die kontextuellen Konditionen von Lucha Libre zu erläutern. Umgekehrt erhellen wiederum die Darstellung und Verhandlung von sozialen und kulturellen Praktiken im Lucha Libre über das Phänomen hinausgehende Konstanten der mexikanischen Gesellschaft, die neue Sichtweisen auf die mexikanische Kultur hervorbringen.

Die beiden letzten **Kapitel fünf und sechs** beschäftigen sich mit sozialen Grenzüberschreitungen in der Arena. Sie behandeln die **Rolle**

---

40 Siehe dazu Rubinstein 1998, die anhand der *historietas* in Mexiko die Gleichzeitigkeit der Diskurse nachweist.

41 Der Terminus 'Lesart' ist metaphorisch gemeint und beruht nicht auf dem Verständnis von Kultur als Text.

**der Frauenkämpferinnen und der homosexuell inszenierten Kämpfer *Los Exóticos*** in der Gesamtinszenierung Lucha Libre und deren affirmative oder subversive Darstellung in Hinblick auf gesellschaftliche Rollenbilder.

In den **Schlussbemerkungen** wird Lucha Libre als **urbanes Unterlassenphänomen** in Hinblick auf sein Potential zur Schaffung einer eigenen **Gegenwelt** beurteilt.



## Exkurs

### US-amerikanisches Wrestling und Lucha Libre

Im Folgenden geht es nicht um eine Beschreibung und Analyse des US-Wrestling, sondern um die Herausarbeitung der Unterschiede zum mexikanischen Lucha Libre. Dies ist aus zwei Gründen erforderlich:

1. Das US-Wrestling hat in den letzten Jahren auch in Deutschland – aufgrund Fernsehübertragungen und einzelner Live-Veranstaltungen – an Popularität gewonnen und ist in Hinblick auf Showkampf-Darbietungen häufig der einzig hier bekannte Referenzpunkt.
2. Das ursprünglich aus den USA importierte Lucha Libre weist jedoch markante Unterschiede zum US-Wrestling auf, die sich durch den mexikanischen kulturellen Kontext bedingen und das Phänomen bei seiner Übertragung in den mexikanischen Kulturkreis zu einem eigenen Ausdruck dieser Kultur und Gesellschaft werden ließen.

*'What the world is watching ...'*

Das US-amerikanische professionelle Wrestling wird von zwei weltweit agierenden Unternehmen dominiert, der World Wrestling Federation (WWF), im Besitz der TitanSports© (Stanford, Connecticut), und der in direkter Konkurrenz zur WWF agierenden World Championship Wrestling (WCW), gegründet 1989 von Ted Turner. Beide Unternehmen ziehen sowohl mit ihren Live-Veranstaltungen als auch vor allem mit deren Fernsehübertragungen ein Millionenpublikum an. So erscheint der Slogan "What the world is watching", mit dem die WWF 1989 ihre Veranstaltung "Wrestlemania V" bewarb, angesichts der Zuschauerzahlen berechtigt.<sup>42</sup> Doch "Wrestlemania V" war nur der Höhe-

---

42 Während ca. 20 000 Menschen in der Arena des Trump Plaza in Atlantic City die Live-Veranstaltung verfolgten, sahen annähernd 100 Zuschauergruppen mit jeweils zwischen 2 000 bis 14 000 Menschen die Übertragung der Veranstaltung auf Großbildleinwänden. Daneben wurde "Wrestlemania V" als *pay-per-view*-

punkt im ganzjährigen Veranstaltungskalender der WWF, die 1989 mit einem Stab von 75 bis 80 Wrestlern über 1 000 Live-Veranstaltungen durchführte, welche nach Angaben der WWF acht Millionen Zuschauer erreichten. Auch die wirtschaftliche Dimension dieses Unternehmens ist gewaltig: Allein durch *merchandising* verdiente die WWF bereits 1988 200 Millionen US-Dollar, die Veranstaltung "Wrestlemania V" erbrachte einen Gewinn von 1,7 Millionen US-Dollar. Zudem hat der Konkurrenzkampf der beiden größten Veranstalter um das höhere *rating* (Zuschauerzahlen) im Fernsehen zu einem massiven Angebot von Wrestling- und wrestlingverwandten Veranstaltungen, einer höheren Übertragungsfrequenz im Fernsehen und einem immer aufwendigeren Showprogramm bei den Kämpfen geführt. Durch die Innovationen im Showbereich wurde in den achtziger Jahren aus der Darstellung von Gewalt für eine Minderheit ein Entertainment-Produkt der Pop-Kultur, bei dem der körperliche Kampf nur noch ein Element innerhalb des "kapitalistischen Gesamtkunstwerk[s]" (Heusinger 1989: 47) Wrestling bildet.

Auf den Sportseiten der seriösen US-Presse werden höchstens die Ergebnisse der Wrestling-Kämpfe aufgeführt. Da aber Kommentare, (erfundene) Lebensläufe, verbale Anfeindungen der Kämpfer und Hintergrundgeschichten viel wichtiger als der Ausgang der Kämpfe sind, verfügen die meisten Wrestling-Unternehmen über eigene Medien wie Kabelfernsehen, Videovertrieb und Zeitschriften. Neben den beiden Groß-Unternehmen WWF und WCW existiert noch eine Vielzahl von lokalen und regionalen Verbänden, die ebenfalls eigene Kabel-Fernsehprogramme und Fanmagazine besitzen.<sup>43</sup> Seit der Verbreitung des Internet-Zuganges hat sich darüber hinaus die Berichterstattung auch auf das Internet verlagert. Neben den *webpages* der Unternehmen sind es vor allem Diskussions-Gruppen und -Seiten, die von Fans ins Netz

---

Übertragung durch das private Kabelfernsehen der WWF an 915 000 Haushalte in den gesamten USA verkauft. Zusätzlich wurde das offizielle Video von "Wrestlemania V" in 40 Ländern vermarktet, man rechnete mit dem Verkauf von mindestens 120 000 Kopien. Alle Angaben Schätzzahlen der WWF, zitiert nach Mazer 1990, S. 96. Auch für die folgenden Angaben siehe Mazer 1990, S. 97 f.

43 Um nur einige zu nennen: Northeast Championship Wrestling NCW, Independent Championship Wrestling ICW, National Wrestling Alliance NWA, American Wrestling Association AWA, Universal Wrestling Superstars UWS, Glorious Ladies of Wrestling GLOW, Professional Organization of Women Wrestlers POWW; nach Mazer 1990, S. 97.

gestellt werden, die über Kämpfe und Kämpfer aus Rezipientensicht berichten. Dadurch erweitert sich der Handlungsradius des Publikums: Sie rezensieren Kampfabläufe, kritisieren Kämpfer und kommentieren den Fortgang der *story lines*. Es ist anzunehmen, dass die Programmdirektoren der Wrestling-Unternehmen auf die Kritiken reagieren, zumal es sich bei der Mehrheit dieser Internet-User um erfahrene Fans handelt, die bei ihrer Wahrnehmung und Bewertung des Wrestling unabhängig von der Glaubwürdigkeit der Inszenierung innerhalb der Illusion verbleiben.<sup>44</sup>

*Dramaturgie: "Soap mit Kloppe"*<sup>45</sup>

Das Spezifische des US-amerikanischen Wrestling ergibt sich aus der Fernsehmedialisierung. Die narrativen Strukturen des Fernsehens und die dem Medium innewohnenden kommerziellen Möglichkeiten haben zu einer der *soap-opera* ähnlichen Fortsetzungsdramaturgie geführt, die jedoch zum geringsten Teil in der Arena – oder besser gesagt im Kampf – vorangetrieben wird. Durch wöchentlich fünf Fernsehprogramme und ein monatliches Hochglanzmagazin, in denen die Konflikte jedoch nur angerissen, aber nicht endgültig ausgetragen werden, stellt die WWF sicher, dass der Zuschauer die vier jährlich stattfindenden *pay-per-view*-Sendungen und mögliche *special events* im bezahlten Fernsehen abonniert. Nur durch Bezahlung ist man bei der Auflösung der Rätsel und Geschichten dabei.

Der Großteil der wöchentlichen Wrestling-Fernsehprogramme der WWF besteht aus Interviews, gestellten Szenen aus dem 'Leben' der

---

44 Die Sprache, in der diese Art der Berichterstattung und Kritik erfolgt, nennt sich *kayfabe* im Sinne von *fake*. Während einige US-amerikanische Kritiker davon ausgehen, dass die Zuschauer wirklich glauben, was sie sehen und lesen (wie auch einige Kritiker selber; vgl. Nonini/Teraoka 1992), liegt nach Ansicht der Verfasserin der Schwerpunkt nicht auf diesem Aspekt. Die Zuschauer gehen stattdessen auf die Theaterkonvention ein und erwarten innerhalb der der Wrestling-Welt inhärenten Regeln ein gutes, das heißt unterhaltsames Schauspiel und überzeugende, *entertaining stories*. So führte 1989 die Erklärung der WWF-Verantwortlichen, Pro Wrestling sei "a staged activity in which participants struggle hand-in-hand primarily for the purpose of providing entertainment [...] rather than conducting a bona fide athletic contest" auch zu keinerlei Überraschung oder Beantwortung seitens des Publikums. Siehe dazu Shea 1996, S. 2.

45 Überschrift eines Artikels in der *Süddeutschen Zeitung* über das US-amerikanische Wrestling, siehe Häntzschel 2000.

Kämpfer-Figuren, aus Szenen, die die Plots weiterführen, und Kämpfen zwischen Stars und unbekannten Kämpfern, die wiederum den Ausgangspunkt zu weiteren, zukünftigen Auseinandersetzungen in sich bergen.

In der Arena bei einer Live-Veranstaltung ist der Kampf nur der Kulminationsmoment von Handlungssträngen, die mittels vorproduzierter Filmeinspielungen, inszeniertem Randgeschehen und Kommentaren dem Publikum präsentiert werden. Folgerichtig ist der technische Ablauf in der Arena in den USA zumeist auf eine Runde beschränkt.

Die physische Auseinandersetzung ist im Vergleich zu Mexiko wesentlich weniger akrobatisch, dabei aber aggressiver durch die Verwendung von Gegenständen, mit denen die Kämpfer sich regelrecht verprügeln. Ist in Mexiko die Choreographie des Kampfes, der Austausch von Griffen, der akrobatische 'Luftkampf', die Technik der Sprünge wesentlich, so setzt man im US-amerikanischen Wrestling auf Körperkraft und direkten Schlagabtausch. Hier steht die große Geste, das plumpe Prügeln und das Beschimpfen des Gegners im Vordergrund. Unterstrichen wird das durch die unterschiedliche Körperlichkeit der Kämpfer: Die US-amerikanischen Wrestler beeindrucken und erschrecken durch gigantische Ausmaße ihrer Körper, die sie jedoch im Kampf viel schwerfälliger machen. Ihre Beweglichkeit wird zusätzlich gebremst durch eine Matte, die weicher als ihr mexikanisches Pendant ist. Die Kämpfer ermüden so schneller, dauerhaft schnelles Agieren wird verhindert.

Aufgrund einer räumlichen Trennung zwischen Ring und Zuschauerreihen wird in den USA verhindert, dass Publikum und Kämpfer in direkten körperlichen Kontakt treten können. Außer durch ihr Schreien haben die Zuschauer keine Teilnahmemöglichkeit. Sie werden also nicht als direkter Teil des Spektakels gesehen, wie dies in Mexiko der Fall ist. Das Geschehen ist entschieden auf die Bedürfnisse der Fernsehzuschauer ausgerichtet.

Die Veranstaltungen finden in unregelmäßigen Abständen an unterschiedlichen Orten als *special events*, als Einzelveranstaltungen statt. Dennoch bietet das US-Wrestling auch dem unerfahrenen Zuschauer durch Musikeinlagen, spektakuläre Auftritte der Kämpfer, Showelemente und Nummern-Girls eine höchst erfolgreiche Unterhaltung.

Aufgrund ihrer Charakteristika lassen sich dem Wrestling und dem Lucha Libre die klassifizierenden Begriffe 'Show' beziehungsweise

'Theatralität' zuordnen: Während in den USA im Kampf selber kurze Showeffekte erzielt werden sollen, da die 'Geschichte' der Personen bereits im Fernsehen dargestellt wurde, findet in den traditionellen mexikanischen Kämpfen eine dramaturgische Entwicklung und Ausformung der Figuren auf spielerische Weise statt. Dies wird durch das vorherrschende Kampfsystem 'Drei gegen Drei' unterstützt. So werden immer neue Konstellationen zwischen den sechs Kämpfern möglich, durch die 'Geschichten' von Verrat, Gerechtigkeit und Rache erzählt werden. Im Wrestling dagegen wird Mann gegen Mann gekämpft, Klischee gegen Klischee vorgeführt.

### *Die Verteidigung des American way of life*

Der wichtigste Unterschied zwischen dem mexikanischen und dem US-amerikanischen Wrestling liegt jedoch in der Personenzeichnung: Ein elementarer Wesenszug der mexikanischen Kämpfer ist die Maske. In den USA wird sie nur vereinzelt benutzt, sie ist kein Bestandteil der Inszenierung (bzw. des Mythos). Zudem folgt die Figurengestaltung dort anderen Zusammenhängen. Während die mexikanischen Figuren, sich selbst eher verbergend, Mythen und Bilder des 'kollektiven Unterbewusstseins'<sup>46</sup> evozieren, werden in Nordamerika ideologisch geprägte Gesellschaftsklischees, Vorbilder und Gegner des *American way of life* verkörpert. Durch ihre Kleidung, Requisiten, Begleitmusik, Darstellungsart und die ihnen auf den Leib geschriebenen Narrationen stellen die Kämpfer eindeutig wiedererkennbare amerikanische Stereotypen, gesellschaftliche Werte, kollektive Hoffnungen und Ängste dar. So ist es folgerichtig, dass die Einteilung der Kämpfer in *heels* (*rudos*) oder *faces* (*técnicos*) in den USA nicht durch den Kampfstil zustande kommt, sondern aufgrund ethnischer oder gesellschaftlich-politischer stereotyper Kennzeichnung, welche die Ringer als pro- oder anti-amerikanisch, als für oder gegen den 'Amerikanischen Traum' kämpfend charakterisieren.<sup>47</sup> Der Ablauf des Wrestling in den Vereinigten Staa-

46 Siehe dazu Kapitel 2: Lucha Libre als Volkstheater/Die Elemente der theatralen Inszenierung/Die Figuren.

47 Vgl. die Analyse von Lincoln 1989, S. 148 ff., der Auftreten, Physis, Heldentum und Sieg/Niederlage der Kämpfer mit dem Grad ihrer Verkörperung von amerikanischen Werten und Klischees in Beziehung setzt. Er weist nach, dass die Logik beim All-Star-Wrestling, die er als "ritual inversion" begreift, in diesem Fall "rather than producing upheaval or significant modification within a given

ten sowohl in der Arena als auch in der Fernsehinszenierung ist von vornherein auf die positiven Starfiguren ausgerichtet, die 'Bösen' gewinnen äußerst selten<sup>48</sup> und haben keine eigene Fan-Gemeinde wie in Mexiko. Während bis in die achtziger Jahre die *heels* ethnisch oder außenpolitisch begründete Feinde der USA waren, die je nach (außen-)politischer Lage wechselten<sup>49</sup>, werden seit dem Ende des Kalten Krieges vermehrt inneramerikanische Gefahren für den *American way of life* als *bad guys* in Szene gesetzt, seien es Homosexuelle ("Goldust")<sup>50</sup>, geldgierige skrupellose Emporkömmlinge ("The One Million Dollar Man") oder ethnische Minoritäten ("Bad News Brown", der erbarmungs- und regellose schwarze Streetfighter aus der Bronx). So bezeichnet Irene Webley das US-amerikanische Wrestling zu Recht als "[T]his is a battle for the crowd between Self and Other" (Webley 1986: 77).

---

social field help[s] to preserve sociopolitical and economic structures intact in the face of potential challenges". Lincoln 1989, S. 148. Zur Korrelation von moralischen und ethnischen Merkmalen siehe auch Webley 1986.

- 48 Lincoln 1989, S. 155 ff., weist allerdings nach, dass in der von ihm analysierten Veranstaltung häufiger die *heels* siegten, die als unamerikanisch inszeniert waren. Durch den Sieg des *face*-Starkämpfers im letzten Kampf, der als der 'amerikanischste' Kämpfer galt, wurde in dialektischer Umkehrung die Grundregel 'amerikanisch = gut' jedoch wieder bestätigt.
- 49 Siehe dazu Mondak 1989. So traten zum Beispiel während des Golfkrieges vermehrt als 'arabisch' konnotierte *heels* wie "The Sheik" oder "Abdullah" auf. Zur Analyse der *heel*-Figuren während des Golfkrieges siehe Migliore 1993.
- 50 Vgl. Smith 1997. Zur Inszenierung von vermeintlich homosexuellen Kämpfern (*Exóticos*) im mexikanischen Lucha Libre siehe Kap. 6: Pimpinela Escarlata ...

# Kapitel 1

## **Lucha Libre als Sport – Der harte (Wett-)Kampf zwischen harten Männern<sup>51</sup>**

*Nach einem vom Promoter festgelegten Plan treten zwei oder mehrere in einem circa dreijährigen Training professionell ausgebildete Kämpfer in den zum Wettkampf präparierten Ring. Der Kampfansager nennt die Wettkampfbedingungen und die Teilnehmer. Vor einem zahlenden Publikum, das vornehmlich aus den unteren Schichten Mexikos besteht, tragen die Sportler in mehreren Runden ohne Zeitlimit einen Kampf Mann gegen Mann aus, der aus Griffen, Sprüngen und Sequenzen besteht, die im Training erlernt und geprobt wurden. Während des Kampfes werden die Emotionen der Kämpfer durch repetetive Gesten und Bewegungen vergrößert dargestellt. Ein Schiedsrichter überwacht die – flexibel auszulegenden – Regeln und kann gegebenenfalls Sanktionen verhängen. Das Publikum nimmt lautstarken Anteil an dem Schicksal seiner Idole. Der Schiedsrichter ruft den aus dem physischen Kräftemessen hervorgegangenen Sieger aus, in einem Championkampf erhält er als Trophäe den Championgürtel. Der Verlierer fordert seinen Gegner heraus, ihm eine Revanche zu gewähren. Der Kampfansager verkündet den nächsten Kampf oder das erneute Aufeinandertreffen derselben Kämpfer in der nächsten Woche.*

Im offiziellen Diskurs sowohl der Kämpfer als auch der Veranstalter und Medien wird Lucha Libre immer als Sport dargestellt, die Verabredungen der Kämpfe werden stets verschwiegen oder negiert. Dabei schließt das nicht aus, dass auf die Spektakel- oder Theatereigenschaften Bezug genommen wird, doch steht die sportliche Auseinandersetzung im Vordergrund. Die Beteiligten am Phänomen Lucha Libre – bis auf das Publikum – scheinen einen Ehr- und Ernstverlust zu fürch-

---

51 Auch wenn es Frauenkämpferinnen gibt (siehe Kapitel 5: Von Malinche zu Miss Janeth ...), bleibt Lucha Libre im Diskurs ein männliches Spektakel.

ten, wenn die agonale und sportive Komponente nicht als essentielles, vorrangiges Merkmal und ursächliche Existenzbegründung angenommen wird.

So antwortet der Kämpfer "Dos Caras" auf die immer wieder gestellte Frage, ob sie statt Sportler nicht eher Schauspieler wären:

Si nos dicen que somos actores, bueno, pero somos mejores actores que los actores porque llenamos plazas, arenas con mucho más público que puedan abarcar los teatros. Además convencemos a un público mucho más difícil a convencer, que son las masas populares y los niños. Además, nosotros actuamos hacia cuatro frentes, no sólo hacia una como los actores en el teatro. [...] Nunca fuimos a escuelas de arte dramática. Y hay otra diferencia: el actor usa su voz, sus matrices para transmitir su papel. Nosotros no utilizamos la voz, sino nuestros movimientos físicos, atléticos para una historia que desarrollamos para que la gente se ríe o grite, o se ponga histérica o reclame o insulte [...] No somos actores, somos atletas, luchadores profesionales que practicamos el deporte de la lucha libre, porque yo lo considero como deporte, porque dentro de la gama luchística existe una serie de disciplinas físicas, atléticas que tenemos que desarrollar ya arriba del ring. [...] <sup>52</sup>

Mit zunehmender Akzentuierung des Showcharakters nimmt dieser Rechtfertigungsdrang auf der Seite des traditionellen Lucha Libre noch zu, die Organisatoren des modernen Lucha Libre lassen sich auf diese Diskussionen schon nicht mehr ein.

Im Folgenden wird mit punktueller Bezugnahme auf die hier nur skizzenhaft geschilderte Genese des 'Feldes' Sport allgemein – von volkskulturellen Spielen bis hin zum zeitgenössischen Showsport – die Geschichte des Lucha Libre dargestellt.

Die Institutionen und Gremien sowie die Regeln werden erläutert, die Lucha Libre zu einem professionellen Showsport machen, um schließlich die Körper- und Heldeninszenierung im Lucha Libre im Vergleich zu 'reinen' Wettkampfsportdarbietungen zu untersuchen.

Bei der Entwicklung des modernen Lucha Libre spielt seine Medialisierung durch das Fernsehen erst seit 1992 mit der Gründung des von Grupo Televisa S. A. unterstützten Unternehmen Triple A eine – dann jedoch entscheidende – Rolle. Da Lucha Libre trotz des Verbots von Fernsehübertragungen 1955 bis zu deren erneuter Zulassung 1990 äußerst erfolgreich war, wird in dem hier zu untersuchenden Zusammenhang vorrangig auf die traditionelle Variante des Lucha Libre

---

52 Dos Caras im Radio-Interview, *Radio Educación* 1992.



eingegangen. Denn als das so genannte goldene Zeitalter des Lucha Libre, *los tiempos de oro*, gelten die fünfziger bis siebziger Jahre, die Blütezeit eben dieser Variante.

Unter Kapitel 4 – Lucha Libre als TV-Show – wird die moderne Variante dargestellt sowie Struktur und Wirkung der durch das Fernsehen eingeführten Veränderungen untersucht.

### **Die Entstehung des modernen Sports – von volkskulturellen Spielen zur Eliteertüchtigung zum Massenspektakel, oder: Sport als gesellschaftliches Phänomen**

Es besteht heute grundsätzlich Übereinkunft<sup>53</sup>, dass 'der Sport' seinen Beginn im England des 18. Jahrhunderts hatte. Ausgehend von den Eliten, gefördert in den *public schools* und *clubs*, fand eine Transformation der zumeist in soziale oder religiöse Rahmen eingebundenen traditionellen Spiele und Zeitvertreibe der Volkskultur hin zu einer "l'art pour l'art des Leibes" (Bourdieu 1986: 95) statt. Dabei vollzog sich der von den gesellschaftlichen Eliten initiierte und geförderte Übergang von volkskulturellen Spielen zum modernen Sport jedoch nicht – wie von Dunning anhand der Entwicklung des Fußballs und Rugbys in England behauptet – bruchlos.<sup>54</sup> Konträre Auffassungen existieren auch darüber, aus welchen sozialen, politischen und ökonomischen Gründen, durch welche Mechanismen und mit welchen Intentionen der Sport sodann von einem elitären Zeitvertreib zu einem klassenübergreifenden pädagogischen Instrument und zu einem Massenphänomen, zum modernen internationalen Sport wurde. Norbert Elias (Elias/Dunning 1992) sieht den durch den Amateur-Sport auf breiter Ebene vermittelten ethischen Wert *the will to win*, aber *innerhalb* des Fair Play als eine soziale und zivilisatorische, sozusagen logische Notwendigkeit zur Regulierung und Befriedung der der englischen Gesellschaft zu jener Zeit immanenten Gewalt und Exzesse. Dieser Prozess geht einher mit – und ist gleichzeitig bedingt durch eine Strukturierung und Reglementierung der politischen Macht und einer neuen politischen Kultur, das heißt der Absage an gewalttätige Kon-

53 Siehe u. a. Elias/Dunning 1992, Bourdieu 1986, Velazquez Buendia 2001.

54 Siehe dazu Elias/Dunning 1992, S. 213 ff., S. 327 ff. und Gebauer 1988 a, S. 126 ff.

fliktlösungen: "La 'parlamentarización' de las clases hacendadas de Inglaterra tuvo su equivalente en la 'deportivización' de sus pasatiempos." (Elias/ Dunning 1992: 48) Über die Grenzen Englands hinaus zeigen Elias und Dunning auf, wie im Zuge der als 'Zivilisationsprozess' bezeichneten Entwicklung, der zunehmend straffer organisierten und reglementierten sozialen Gemeinschaft, der Sport als Kompensation zur Auslebung von Emotionen dienen muss. Dabei erfüllt er eine doppelte Funktion: Einerseits muss Sport die Möglichkeit zu einem emotionalen Sich-Gehen-Lassen bieten, andererseits einen Rahmen schaffen, der den Ausbruch der Affekte reguliert und kontrolliert.

Die zunächst auf die sowohl ländlichen als auch städtischen Eliten begrenzten sportlichen Aktivitäten bedurften einer überregionalen Vereinheitlichung und Überwachung der Regeln, um so Wettbewerbe – auf der Basis des Fair Play und zur Akzentuierung des Siegenwollens – zwischen den *clubs* und anderen Gesellschaften zu ermöglichen. Die Reglementierung und Organisation des Sports war ein wesentlicher Schritt, damit sich einerseits mit beginnender Industrialisierung im 18. und 19. Jahrhundert auch bürgerliche und proletarische urbane Schichten am Sport beteiligen konnten – und andererseits Sport auf professioneller Ebene dem internationalen Wettbewerb zwischen Nationen bis heute dienen kann.

Pierre Bourdieu dagegen betrachtet Sport im Rahmen von Angebot und Nachfrage, er entwirft ein 'Feld der Sportprodukte' im Sinne der vielfältigen Formen von Sportpraxis und Sportkonsum, die zu einem gegebenen historischen Moment verfügbar und sozial anerkannt sind (Bourdieu 1986: 91) und postuliert eine eigene Geschichte des Sports:

Wenn dieses System, wie hier unterstellt, tatsächlich gleich einem <Kräftefeld> wirkt, dann läßt sich freilich die Besonderheit der sportlichen Phänomene zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt und in einem bestimmten sozialen Umfeld auch nicht umstandslos dadurch erklären, daß man sie in direkten Bezug setzt zu den ökonomischen und sozialen Bedingungen der betreffenden Gesamtgesellschaft: Der Sport verfügt über eine relativ autonome Geschichte, die noch dort, wo sie von den herausragenden Ereignissen der ökonomisch-politischen Geschichte markiert wird, ihrem eigenem Tempo und ihren eigenen Entwicklungsgesetzen folgt, die ihre spezifischen Krisen und ihre spezifische Chronologie aufweist.<sup>55</sup>

---

55 Bourdieu 1986, S. 92 f. Siehe dazu auch Gebauer/Hortleder 1986, S. 81: "Die Sportgeschichte hat weder linearen Verlauf noch ist sie einheitlich, sondern sie

Bourdieu argumentiert, dass der Sport bereits zu Beginn in den *public schools* der Erziehung, Beschäftigung und Kontrolle der Schüler diente. Die Vorstellung vom Sport als Charakterschule beinhalte einen Antiintellektualismus, der sich gegen die intellektuellen und kleinbürgerlich-professoralen Vorstellungen von Bildung und Intelligenz als wesentliche Aufstiegsmittel richtete, durch die Regeln des Fair Play jedoch auch gegen die Exzesse der unteren Klassen des Siegenwollens um jeden Preis, gegen die Emotionalität beim Sport vorging. Bourdieu macht deutlich (Bourdieu 1986: 98 f.), dass der Sport – wie jede andere Praxis auch – ein Objekt von Auseinandersetzungen ebenso zwischen den einzelnen Fraktionen der herrschenden Klasse wie zwischen den sozialen Klassen insgesamt darstellt, da er sowohl politische und moralische Vorstellungen und Werte impliziert, zur Distinktion der gesellschaftlichen Gruppen beiträgt als auch unterschiedliche, schichtenspezifische Körperauffassungen transportiert. Denn gerade die Einstellung und das Verhältnis zum eigenen Körper sind ausschlaggebend für soziale Distinktionen, die sich wiederum in der Wahl der 'adäquaten' Sportpraxis niederschlagen (Bourdieu 1986: 110):

Außerhalb jedes willentlichen Strebens nach Distinktion stellt vielmehr das Verhältnis zum eigenen Körper als vorrangige Dimension des Habitus das zentrale Unterscheidungskriterium von unteren und privilegierten Klassen sowie innerhalb letzterer noch der nach umfassenden Lebensstilen gesonderten Fraktionen.

Das Feld der Sportpraktiken ist auch heute noch Schauplatz von Kämpfen, in denen es einmal um die hegemoniale Durchsetzung von legitimer Struktur und Funktion von Sportpraxis geht, und darüber hinaus um die Auseinandersetzungen über den legitimen Körper und rechtmäßigen Gebrauch desselben. Dabei ist klassenspezifisch, welche neuen körperlichen Ausprägungen und welche anderen Zwecke man von einer bestimmten Sportpraxis erwartet: Während die breiten Schichten von einem Sport schnelle, unmittelbar äußerlich erkennbare Ergebnisse wie einen ausgeformten Körper als Ausdruck von Stärke und Männlichkeit anstreben, sind bei den privilegierten Schichten langfristig gesundheitliche, soziale und gesellschaftlich distinktive Vorteile aufgrund der Ausübung eines Sportes ausschlaggebend für die Wahl der

---

zerfällt in eine Vielzahl von Segmenten mit unterschiedlichen Entwicklungen und Tendenzen."

Sportpraxis. So ist es nicht verwunderlich, dass sich, wie Bourdieu anmerkt (Bourdieu 1986: 108), die aristokratischen Gründer des modernen Sports lange Zeit weigerten, Gewichtheben, das aus den Volkssport- und Jahrmarktsdarbietungen entstanden war, als olympische Disziplin anzuerkennen, galt sie ihnen doch als Inbegriff von blanker Kraft, Brutalität und geistiger Armut – den Volksklassen zugeschriebene Eigenschaften. Auch der noch wirksame Mythos der sozialen Aufstiegschancen für Heranwachsende aus finanziell benachteiligten Schichten durch eine Sportlerkarriere beruht auf der Idee des Körpers als einzig einsetzbarem Kapital, wobei übersehen wird, dass sportlicher Erfolg sich nicht automatisch umsetzen lässt in kulturelles Kapital, unerlässlich für gesellschaftlichen Aufstieg.

Mit zunehmender Verbreitung des Sports, seiner Internationalisierung sowie Professionalisierung wurde nun eine dementsprechend professionelle, effiziente und staatlich unterstützte organisatorische und finanzielle Struktur unumgänglich, zumal auf staatlicher Ebene nicht nur der soziale und gesellschaftliche Nutzen des Sports (an)erkannt wurde, sondern auch der internationale Wettkampf als Mittel zur Selbstdarstellung und Legitimation einer Nation nicht nur für totalitäre Staaten an Bedeutung gewann.<sup>56</sup> Die Unterscheidungen zwischen Amateur- und Profisport wurden sukzessive unklarer, jedoch trat mit steigender Popularität des Sports eine andere Trennung in den Vordergrund: die zwischen Sportler und Zuschauer. Sport wird zu einem – in zunehmenden Maße medialisierten – Massenspektakel, wobei es vornehmlich die 'populären' Sportarten sind, die eine Schaufunktion erfüllen (Bourdieu 1986: 101):

Der Sport, einst aus wirklichen Spielen des Volkes hervorgegangen, *vom Volk geschaffen*, kehrt nun – analog zur *folk music* – zum Volk zurück in Gestalt des *fürs Volk geschaffenen* Spektakels. Die Sport-Show würde eindeutiger als Massenware und die Organisation von Sportveranstaltungen unverkennbarer als Branche des *show-business* hervortreten, würde der dem aktiven Sport [...] allgemein zuerkannte Wert nicht zur Verschleierung der Kluft zwischen Praxis und Konsum und zugleich zur Verschleierung der Funktionen des bloßen passiven Konsums beitragen.

---

56 Daneben hat der Diskurs über Sport in Kolonialländern zur Schaffung von Nations- und Männlichkeitsbildern beigetragen. Siehe dazu z. B. Archetti 1999. Zur Geschichte der Olympischen Spiele, vor allem seit ihrer Neubegründung 1896 durch Pierre de Coubertin siehe Alkemeyer 1996, Gebauer 1996 und MacAloon 1984 b.

Bourdieu kritisiert die Passivität des (Fernseh-)Konsumenten: Sie erbrächten nur noch eine rein imaginäre Partizipation, der passive Konsum fungiere als Scheinersatz für eigene Fähigkeiten, die nun stellvertretend von Experten ausgeführt würden. Er weist auf mögliche Gefahren für den Sport durch diese Entwicklung hin: durch die Risiken des übersteigerten Siegedrucks, die Gefahr seiner 'Verrohung' durch mögliche Gewaltauswüchse, durch die zunehmende Anpassung an Erwartungen und Ansprüche des Laienpublikums. Es scheint jedoch angebracht, differenzierter zu schauen: Sicherlich ist es richtig, dass Kenner über weitreichendere und subtilere Kenntnisse zur Bewertung von sportlichen Leistungen und Darbietungen verfügen. Ob aber zur Begeisterung über Showsport und zur hedonistischen Teilnahme an ihm gerade diese Feinheiten vonnöten sind, ist fraglich.

Im Falle von Lucha Libre ist einerseits zu bemerken, dass das Publikum des Unternehmens Triple A, welches Lucha Libre hauptsächlich durch im Fernsehen übertragene und dementsprechend inszenierte Kämpfe kennt, nicht über das soziale und Insiderwissen eines *aficionados* verfügt, der von Kindheit an in die Arenen geht. Dies wirkt sich auf die wenigen Live-Veranstaltungen von Triple A in Form von klarerer und einfacherer Darstellungsweise aus, die ohne Vorkenntnisse oder langfristige Rezeption verständlich ist.<sup>57</sup> Andererseits hat das – zahlende – Publikum von jeher einen enormen Einfluss auf Verlauf sowohl von Kämpfen als auch von Kämpferkarrieren besessen. Das heißt, den Publikumsbedürfnissen wird in unterschiedlicher Weise stets Rechnung getragen. Der Geschmack des Publikums jedoch wird sicherlich nicht nur Lucha Libre-immanent ausgeformt, sondern auch durch andere Medien-, Konsum- und kulturelle Produkte geschärft und beeinflusst. Das schlägt sich dann wiederum auf die Erwartungen an Lucha Libre nieder, auf die die Programmgestalter eingehen müssen.

Zudem nimmt sich das Publikum bei einer Live-Veranstaltung in der Arena als Teil des Spektakels wahr und ergötzt sich an sich selbst. Es ist sich seiner Rolle im Gesamtgeschehen stets bewusst und empfindet sich nicht nur als Hintergrundkulisse.

Auch Gebauer/Hortleder (1986: 83) weisen dem Zuschauer – wenn auch nur als Kollektiv – keine rein passive Rolle zu:

---

57 Siehe Kapitel 4: Lucha Libre als TV-Show.

[...] der zahlende Zuschauer wird nicht einfach als stummer – oder lärmender – Konsument betrachtet, er wird am Spektakel beteiligt, nicht nur als jemand, der kathartische Prozesse zu durchleiden hat. Als einzelnes Individuum spielt er für die Vermittlungsstruktur des Showsports keine Rolle, aber als Menge wird er zusammen mit den vielen anderen angesprochen und hofiert; seine Reaktionen sind für den Verlauf des sportlichen Schauspiels wichtig, seine Erwartungen werden ernst genommen. [...] Die Ordnung des Geldes, die Beteiligung der Fans, die Gewalt, die heroischen Diskurse, die Inszenierung und die Emotionen der Zuschauer bilden das Fundament, auf dem die Sport-Show gegenwärtig aufgebaut wird.

Gebauer/Hortleder (1986: 81) legen weiterhin dar, dass die Aufnahme von Showelementen im Sport nicht erst das Ergebnis neuerer Entwicklungen ist, sondern periodisch auftrat: im antiken Griechenland, in Rom, im Karneval der frühen Neuzeit, im Volkssport und in Spielen so genannter primitiver Völker. Dabei ist im Zusammenhang mit Lucha Libre aufschlussreich, dass die Showelemente nicht willkürlich, sondern in spezifischen Momenten und Kontexten aufkamen:

Während im antiken Griechenland sportliche Wettkämpfe in einem geschlossenen kultisch-religiösen Rahmen entstanden, lockerte sich dieser in Olympia zusehends, der persönliche Sieg des Sportlers trat in den Vordergrund.<sup>58</sup>

Gebauer/Hortleder schreiben weiter:

In Rom ist [...] das Showelement von vornherein mit den circensischen Kämpfen verbunden. Die frühneuzeitlichen Wettkämpfe finden vielfach während des Karnevals statt; sie sind, wie dieser selbst, exzessive Demonstrationen einer verkehrten Welt, eine auf den Zeichen einer umgedrehten Ordnung insistierende Ereignisform. In den Festen des Karnevals feiert die Gesellschaft sich selbst und zeigt, 'daß sie eine gute Show auf die Beine stellen kann' (Peter Burke [*Popular Culture in Early Modern Europe*, London 1978; *Anm. d. Verf.*]). 'Brot und Spiele' lauten hier wie im antiken Rom die Forderungen; erfüllt werden sie u. a. durch Wettläufe, Stierkämpfe, Fußballspiele, die oft eher Massenprügeleien gleichen. Die Kämpfe können bis zur Parodie gehen, bis zu Wettläufen, in denen der Letzte gewinnt. Der Ort dieser entfesselten, gewalttätigen und zerstörerischen sportlichen Aktivitäten sind vor allem Straßen und öffentliche Plätze; es sind die Orte, wo das Volk symbolisch allgegenwärtig ist (Bachtin [*Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Berlin 1985; *Anm. d. Verf.*]).

---

58 Auch die Wiederaufnahme der Olympischen Spiele 1896 führte zu einer Fülle von vorgeschriebenen Showelementen wie den Einmarsch der Nationen, den olympischen Eid etc.

Auch die volkssportlichen Wettkämpfe finden unter den Augen der Menge statt. Was sie sehen will, sind Männer, die ihre Stärke, Schnelligkeit und Geschicklichkeit in großen Demonstrationen zur Schau stellen [...] <sup>59</sup>

Charakteristisch für das Auftreten von Showelementen im sportlichen Wettkampf ist also ein ritueller oder kultischer Rahmen, Transgressions- oder Umkehrmomente bei der Inszenierung von Welt, Gewalttätigkeit oder Exzessivität und das Sich-Selbst-Feiern des Volkes, sei es als Sportler oder Zuschauer, wobei diese Merkmale nicht gemeinsam auftreten müssen. Im Lucha Libre als kommerziellem Sportspektakel sind alle diese Aspekte für seine Wirkung entscheidend, wie im Laufe dieser Untersuchung deutlich werden wird.

Doch zurück zum modernen zeitgenössischen Showsport, zu dem Gebauer/Hortleder (1986: 65 f.) in Deutschland unter anderem folgende Sportarten zählen: Fußball, Eishockey, Eis- und Skisport, Motorrennsport, Pferdesport, Tennis und Hallenhandball sowie die olympischen Disziplinen als Einheit. Die Umstrukturierung von Sport zum Showsport beinhaltet die Hervorbringung eines arbeitsteiligen, kommerziellen, technisch-wissenschaftlichen Systems mit zunehmender Abhängigkeit des Sportlers von eben diesem. Dabei werden im Showsport zur Unterhaltung der Massen folgende Strategien benutzt:

- Eine genaue Planung verhindert unerwartete, zufällige Momente, die Regie inszeniert die gewollten Ereignisse selbst.
- Emotionen und Gesten folgen einem eindeutigen Code, durch die Mittel der Fernsehinszenierung werden die die Emotionen transportierenden Gesten vergrößert und ihre Wirkung damit gesteigert.
- Emotionen bekommen durch ihre Standardisierung des Ausdrucks, Repetition und Vergrößerung Eindeutigkeit und Exzessivität.
- Der Körper wird zum Träger von Zeichen und Emotionen, zum emotionalen Körper – Michel Bernard spricht von der "konstitutiven Theatralität unseres Körpers" im Sport als Spektakel (Bernard 1986: 54).

Diese Charakteristika, die Roland Barthes in seinem Aufsatz für das französische Catchen der fünfziger Jahre als fundamental beschrieben hat (Barthes 1986), rücken den Showsport in die Nähe des Dramas, jedoch mit dem entscheidenden Unterschied, dass im Drama die Hel-

---

59 Gebauer/Hortleder 1986, S. 81 f. In Showsportarten wie Lucha Libre treten jedoch ebenfalls Frauen auf.

den im Kampf um widerstreitende Interessen durch den offenen Ausgang jederzeit am Rande der Katastrophe stehen, während dem Showsport von vornherein – durch die Mechanismen des Systems – eine feste Rolleneinteilung zugrunde liegt, die Sieg und Niederlage als logisch und folgerichtig erscheinen lassen. Gebauer/Hortleder (1986: 69) formulieren es folgendermaßen:

Während das dramatische Wettkampfverständnis insgeheim auf den Sturz der Heroen wartet, auf das Umkippen der in vorangegangenen Wettkämpfen etablierten Ordnung, ist die Show-Darstellung von Wettkämpfen durch das Festhalten an einer bewährten Ordnung gekennzeichnet.

Im Falle von Lucha Libre liegen beide Tendenzen eng beieinander: Einerseits weiß man um die Vorherbestimmung von Sieg und Niederlage, von der 'Ordnung' in der Welt des Lucha Libre, andererseits können beide Kämpfertypen, die 'Bösen' und die 'Guten', durch Regelüberschreitung gewinnen oder trotz besseren Könnens verlieren. Diese Arbitrarität, die Nähe von Aufstieg und Fall, von Sieg und Niederlage macht einen Teil der Faszination aus, die die Zuschauer jede Woche aufs Neue wieder in die Arena treibt.

Zudem spielt bei der begeisterten Rezeption von Lucha Libre, Wettkampf- und Festsport der Ausbruch von Gewalt – und deren Beendigung – in unterschiedlichen Abstufungen eine wichtige Rolle. Die Wettkampfsituation erzeugt einerseits durch die ihr immanente Konkurrenz, da alle dasselbe Ziel verfolgen, die Gefahr der mimetischen Gewalt. Gleichzeitig beinhaltet sie – wenn auch nur idealiter – die Vorstellung von prinzipieller Gleichheit aller Teilnehmer, die Aufhebung von gesellschaftlichen und sozialen Distinktionen aufgrund von Klasse, Rasse, Herkunft, etc., so dass es zu einer **Entdifferenzierung** der Partizipierenden kommt. In modernen Gesellschaften ist der Körper Produzent und Träger von gesellschaftlichen Unterscheidungsmerkmalen (Bourdieu 1993), im Wettkampfsport jedoch sind die Körper keine Machtfaktoren zur sozialen Distinktion. Sportinterne Positionen, erreicht durch körperliche Überlegenheit, sind nicht übertragbar auf gesellschaftliche Positionen (Gebauer 1986: 115f.). Gebauer geht davon aus, dass andere Faktoren der sozialen Distinktion wie Macht, Geld, kulturelles Kapital etc. nicht in die Wettkampfsituation hineingetragen werden. Sicherlich ist die anfängliche Gleichheit aller Wettkampfteilnehmer heutzutage nicht mehr so offensichtlich wie in der



Nacktheit der Teilnehmer der antiken Olympischen Spiele, dennoch muss eine prinzipielle Chancengleichheit vorhanden sein, damit der Wettkampf vom Publikum ernst genommen wird (Gebauer 1986: 117): "Nur unter den Bedingungen des Wettkampfs werden [...] die gesellschaftlichen Differenzen aufgehoben und für eine Neudefinition über körperliche Gewaltentfaltung freigegeben."

Mit Bezug auf die Thesen von René Girard<sup>60</sup> führt Gebauer aus, wie die Gefahr von unkontrolliertem Ausbruch von Gewalt, hervorgerufen durch mimetische Konkurrenz, gebannt wird: durch soziale oder gesellschaftliche Differenzierung, durch eine differenzierende Ordnung der Teilnehmer. Gesellschaften tragen häufig mythische oder rituelle 'Erinnerungen' an die Krisen der mimetischen Gewalt mit sich, die durch Entdifferenzierung entstanden ist, und an deren Lösung durch den Eintritt in eine für alle Beteiligten verpflichtende und akzeptierte neue Ordnung. Das bedeutet, übertragen auf den Wettkampf(sport), dass gerade durch die einerseits angenommene Aufhebung von Distinktionen im Verlaufe der 'gewalttätigen' Verfolgung des für alle erstrebenswerten Ziels eine gewalttätige Krise eintritt. Diese mimetische Gewalt wird durch das Inkrafttreten der 'neuen' Ordnung des Ergebnisses, das für alle verpflichtend ist, beendet. Somit wird eine rituelle Gegenwelt – und keine bloße Spiegelung unserer Welt – erzeugt, die zumindest für die Zeit der Darbietung Gültigkeit hat (Gebauer 1986: 119):

Die agonale Ordnung ist eine Art Umkehrung der Sozialordnung. Die Umkehrung ist aber nicht mehr als ein Ritual: eine streng begrenzte Darstellung der mimetischen Gewalt. Und da jeder Wettkampf, wenn er nicht ein 'korrumpiertes Spiel' (Caillois [siehe *Los Juegos y los Hombres*, 1986; *Anm. d. Verf.*]) ist, beendet wird, zeigt er letztlich das Ende, die Niederlage und Umformung der mimetischen Gewalt in jene der Gesellschaftsordnung.

Dabei kann die Darstellungsweise des Wettkampfs, ähnlich den Volksfesten wie Karneval, jedoch durchaus subversiv sein, denn für die Zeit des Festes, Rituals oder Wettkampfs gilt eine andere Ordnung als die gesellschaftlich verbindliche; der Rahmen dieser anderen Ordnung ermöglicht gerade die Umkehrungen und Exzesse.

---

60 Girard 1992. Lucha Libre als gewalthemmendes 'Opfer'-Ritual wird analysiert in Kapitel 3: Lucha Libre als Ritual/Die rituelle Bedeutung von Lucha Libre.

Durch die Gegenüberstellung von Wettkampf- und Festsport mit Freizeitsport macht Gebauer deren unterschiedliche kulturelle Bedeutung deutlich: Während der Freizeitsport soziale Distinktionen verstärkt, bietet der Wettkampf- und Festsport zumindest innerhalb seiner Darstellung die Möglichkeit zur immer wieder bei Null ansetzenden Neuordnung (Gebauer 1986: 123):

Der Wettkampf bekräftigt die kulturelle Ordnung durch rituelle Darstellung von Differenzerzeugung, in einem theatralischen Effekt ohne Bezug auf spezielle in der Gesellschaft bestehende Differenzen. Der Freizeitsport hat eine viel direktere Bekräftigungsfunktion. Er richtet das Theater ein, auf dem die innerhalb der Gesellschaft bestehenden Differenzen dargestellt werden können. Nicht der Wettkampf-, sondern der Freizeitsport ist das *eindeutigere* Mittel der Selbstdarstellung moderner Gesellschaften. [Einfügung Fußnote Gebauer: Der Wettkampfsport zeigt hingegen deutliche Züge eines *Gegenentwurfs* zur Gesellschaft.] Im Fest-Sport liegen dagegen die großen Gelegenheiten des Auslebens von Begehren, Krisenängsten und des Glücks von Sicherheitsgefühlen.

Er geht weiter davon aus, dass diese kulturelle Rolle des Wettkampf- und Festsports elementare Bedürfnisse der Zuschauer befriedigt; das heißt, bietet man dem Publikum die Chance zur rituellen Enthemmung im Sport, erfüllt er also eine systemstabilisierende Funktion (Gebauer/Hortleder 1986: 85):

Alle wichtigen Etappen der sportlichen Shows, nicht zuletzt gegenwärtige, lassen das Merkmal erkennen, daß die großen Wettkämpfe eine apolitische Haltung der Massen unterstützen und daß diese sich vermutlich sofort politisieren würden, wenn man sie ihnen vorbehalten würde. Sobald das Interesse an der Show befriedigt wird, erweist sich dieses als herrschaftssichernd. Ein zweites Merkmal ist das weitgehend unbehinderte Ausleben von Wünschen und Emotionen während der Show und das Wiedereintreten des Normalzustands *danach*; es gibt nur wenige Ausnahmen von dieser Regel, die sich die vorübergehend herrschende relative Freiheit von wesentlichen gesellschaftlichen Normen zu revolteartigen Ausbrüchen zunutze machen. Während der Zuschauer das durch den Kampf erzeugte Chaos miterlebt, erwartet er das Eintreten einer neuen Ordnung. Die von den Schau-Ereignissen stimulierten Empfindungen der Angst, Unsicherheit und Aggression kommen in tiefen Sicherheitsgefühlen zur Ruhe. Die Sport-Show wendet, wenn ihr Ablauf innerhalb des gesetzten Rahmens bleibt, den Schrecken des Kampfes in die Erwartung einer das Chaos übertrumpfenden Ordnung.

Lässt sich dieses Prinzip von 'Brot und Spiele', das kurze erlaubte Chaos und Sichausleben zum Zwecke der Herrschaftsstabilisierung, auch auf Lucha Libre anwenden? Während Lucha Libre sicherlich nicht zu revolteähnlichen Auflehnungen führt, sind doch durch den

Entwurf einer den unteren Schichten eigenen Gegenwelt, deren Ausbildung eigener Heldenfiguren, der Unterlaufung der – katholischen – Moralkategorien von Gut und Böse und der aktiven Partizipation des Publikums einige Faktoren gegeben, die subtile subversive Mechanismen ermöglichen können.<sup>61</sup>

Für die systematische Darstellung der Geschichte des Lucha Libre und seiner Organisation in Mexiko sowie dessen Helden- und Körperinszenierung sind zusammenfassend folgende Aspekte der oben kurz skizzierten Genese des Sports und seiner soziokulturellen Funktion von Bedeutung:

- Sport war immer sozial, politisch, gesellschaftlich instrumentalisiert.<sup>62</sup>
- Sport ist ein Ort der sozialen und gesellschaftlichen Distinktion, damit geht eine schichtenspezifische Körpervorstellung und -benutzung einher.
- Sport als professionelles Ereignis benötigt ein elaboriertes arbeitsteiliges System.
- Sport hat unter spezifischen Bedingungen und historischen Kontexten vermehrt Showelemente einbezogen.
- Agonaler Festsport erzeugt während seiner Darbietung eine Gegenwelt und bietet die Möglichkeit zur emotionalen Auslebung.

### **Die Geschichte und Eigengeschichtsschreibung des Lucha Libre**

Stark vereinfacht ließe sich die Entwicklung des Lucha Libre folgendermaßen zusammenfassen: Als kultureller 'Boden' können die rituellen Kämpfe und Spiele der prähispanischen Zeit und deren synkretistische Formen nach der Eroberung angesehen werden, wenn auch selbstverständlich keine lineare Entwicklungslinie von diesen bis zu Lucha Libre zu ziehen ist.<sup>63</sup> Eine wichtige Komponente ab dem 19. Jahrhundert waren die Schausteller, Jahrmärkte, *kermes* und Volksfeste, zu denen häufig Darstellungen von Kraftakten und Kräfteressen

61 Siehe dazu Schlussbemerkungen dieser Untersuchung.

62 Zur Instrumentalisierung des brasilianischen Fußball für politische Zwecke siehe Rowe/Schelling 1991, S. 138 ff., zum argentinischen Fußball Archetti 1999.

63 Zu der Geschichte und Entwicklung dieser Rituale siehe Kapitel 3: Lucha Libre als Ritual/Exkurs I und II. Dort werden auch spezifische Grundstrukturen und -elemente, die in modifizierter Form noch heute – auch im Lucha Libre – vorhanden sind, behandelt.

gehörten. Durch die Einführung des modernen Sports in Lateinamerika im Laufe des 19. Jahrhunderts, bedingt vor allem durch britische Seeleute und Minenarbeiter, aber ebenso durch europäische Siedler, sich im Ausland aufhaltenden Lateinamerikanern und den Kontakt mit Nordamerika<sup>64</sup>, kamen auch Praktiken wie Ringen und Boxen als sportliche Disziplinen nach Mexiko. Die Professionalisierung des modernen Sports führte auch in Mexiko zur Entwicklung von Regelwerken und staatlicher Unterstützung einiger Sportarten, zu denen Lucha Libre jedoch als privatwirtschaftliche Unternehmung nicht gehörte. Mit der Gründung der Empresa Mexicana de Lucha Libre 1933 wurde Lucha Libre zu einem professionellen kommerziellen Unternehmen, das zunehmend spektakulärer wurde und seinen Höhepunkt in den fünfziger bis siebziger Jahren erfuhr. Durch die Wiedereinführung der Fernsehübertragungen 1990 begann eine neue Phase der Medialisierung und sukzessiver Zunahme von Showelementen. Dieser Prozess hält nicht nur bis heute an, sondern er wird – seit Televisa 1993 sein Monopol in Mexiko verloren hat – verstärkt durch die Konkurrenz innerhalb der Fernsehgesellschaften Grupo Televisa und TV Azteca.

Die – wenigen vorhandenen – 'Chroniken' des Lucha Libre sind durch die Ausblendung der Wirklichkeit außerhalb der Arena gekennzeichnet. Sie bestehen vielmehr aus einer Aneinanderreihung von Kämpfen und Siegen, vermischt mit Anekdoten und den Speiseplänen der Kämpfer. Nach diesen Quellen ist die Entstehung und Entwicklung des mexikanischen Lucha Libre offiziell folgendermaßen verlaufen:<sup>65</sup>

Die Geschichte des Lucha Libre als Spektakel und Unterhaltung begann auf dem Gebiet des heutigen Mexiko im 19. Jahrhundert mit Auftritten von 'starken Männern' in Zirkusarenen und bei Jahrmärkten, die sich vom Publikum herausfordern ließen. Mit der Zeit fehlte in kaum einem Zirkus ein improvisierter Ring, in dem sich zumeist ausländische Kämpfer, Boxer oder Ringer dem Publikum stellten. Das war freilich nur eine Attraktion unter vielen und galt noch nicht als eigenes

---

64 Siehe dazu u. a. Martin/Miller 1999, S. 15 f., Arbena 2000 und Arbena 2000 a, McGehee 1994. Die Rolle der Lateinamerikaner, die nach Auslandsaufenthalten neue Sportarten in ihren Heimatländern einführten, untersucht McGehee 2000.

65 Siehe Tiborro 1946, *Lucha Libre* 1948, Valero Mere 1978, *Revista de Revistas* 1991 I-II, *Unomasuno* 1984 I-Xv, *El Gallo Ilustrado* 1983, Interview der Verfasserin mit Frausto Zamora, Generalsekretär der Comisión de Lucha Libre, 9.12.1994, Mexiko-Stadt.

Spektakel. Erst während der Französischen Intervention in Mexiko im Jahre 1863 ließ sich der Mexikaner Antonio Pérez de Prian von einem Franzosen in Lucha Libre, was damals wohl mehr dem olympischen Ringen entsprach, unterweisen. Zunächst richtete Pérez de Prian seine eigene Trainingsstätte unter dem Namen "Gimnasio Higiénico y Medicinal"<sup>66</sup> im Zentrum von Mexiko-Stadt ein, doch war das Interesse nicht sehr groß. Er führte weiter sein erlerntes Wissen in Stierkampf- und Zirkusarenen vor, wobei er das Schauspiel durch akrobatische Elemente bereicherte. Erst als er einen US-amerikanischen Kämpfer mit Namen Henry Buckler als Gegner anstellte, den er selbstverständlich besiegte, wuchs das Interesse an diesem Sport. Pérez de Prian gilt unter dem Namen "El Alcides Mexicano" als erster mexikanischer Ringer. Da er später nach Europa auswanderte, blieben seine Bemühungen ohne Nachahmer, bis im Jahr 1900 ein weiterer Franzose namens Michaud Planchet in Mexiko einen griechisch-römischen Ringkampf gegen José Espino Barros in einer Stierkampfarena veranstaltete und diese Disziplin damit in Mexiko einführte. Erst drei Jahre später, im Juni 1903, fand wieder ein Kampf mit einem mexikanischen Ringer statt, bei dem Enrique Ugartechea gegen den Italiener "Romulus" antrat. Zu dieser Zeit gab es noch keine klare Trennung zwischen dem schon länger populären Boxen und dem Lucha Libre, so dass auch Kämpfe zwischen Boxern und Ringern stattfanden. Ugartechea wurde zum ersten mexikanischen Champion in Lucha Libre ernannt. Lucha Libre gewann an Popularität und während der Mexikanischen Revolution 1910 entstanden die ersten Unternehmen, die Kämpfe mit ausländischen Kämpfern kommerziell veranstalteten. Es dauerte allerdings noch bis 1933, bis diese Art der Unterhaltung einen wirklichen Aufschwung erlebte.

In den Vereinigten Staaten von Amerika gab es schon seit längerer Zeit Wrestling- oder Catch-Veranstaltungen, an denen auch mexikanische Kämpfer teilnahmen. In Mexiko selber waren bis dahin nur Studenten als Amateurringer aufgetreten. Der Industrielle Salvador Lutteroth, der zuvor schon als Veranstalter von Boxkämpfen in Er-

---

66 Der Gedanke der (Charakter-)reinigenden Wirkung von Sport und Lucha Libre lässt sich auch heutzutage an üblichen Inschriften in Trainingshallen und Arenen wie "No te destruyas con los vicios, constrúyete con el deporte", "más que el dinero aproveche tu tiempo haciendo deporte" oder "mente sana en cuerpo sano" ablesen.

scheinung getreten war, hatte bei seinen Geschäftsreisen in den USA den Erfolg der Catch-Veranstaltungen erlebt und gründete 1933 zusammen mit Francisco Ahumado das erste mexikanische Unternehmen zur kommerziellen Durchführung von Lucha Libre-Kämpfen, die Empresa Mexicana de Lucha Libre (EMLL), genannt '*la Seria y Estable*', die noch heute existiert. Zu Beginn ihrer Tätigkeit organisierte sie Veranstaltungen mit ausländischen Kämpfern, da die wenigen mexikanischen Ringer in den USA Verträge hatten, dort jedoch zunehmend boykottiert wurden. So fand am 21. September 1933 der erste Lucha Libre-Kampf in der damaligen Arena México in Mexiko-Stadt statt, zu dem das Unternehmen einen Mexikaner aus den USA nach Mexiko geholt hatte:

HOY GRAN FUNCIÓN DE LUCHA LIBRE, POR PRIMERA VEZ EN LA HISTORIA EL MEXICANO YAQUI JOE VS EL NORTEAMERICANO BOBBY SAMPSON Y EN LA PRELIMINAR EL CHINO ACHIU VS EL IRLANDES CYCLONE MACKEY. ADEMAS TRES ESPECTACULARES LUCHAS DE ESTUDIANTES.<sup>67</sup>

Die Veranstalter merkten schnell, dass zu einem kontinuierlichen Erfolg die Ausbildung und Vermarktung von mexikanischen Kämpfern wichtig waren. Dafür sprach auch die Tatsache, dass die mexikanischen Ringer in den USA sehr erfolgreich waren und sie dort aus Konkurrenzgründen einem Boykott unterworfen wurden. In der Sportzeitung *La Afición* heißt es am 2.9.1933, also noch vor der offiziellen Eröffnung der Arena México, über die Forderung nach eigenen mexikanischen Kämpfen und Veranstaltungen:<sup>68</sup>

De la Ciudad Juárez: grandes elogios se hacen en esta ciudad del artículo de 'La Afición' firmado por Fray Nano, publicado el jueves pasado en él que surgiere que la Arena México que será abierta proximately sea dedicado al de-

---

67 *Unomasuno* I, 23.3.1984, S. 25. In der Werbeanzeige für diese Eröffnungsveranstaltung in *La Afición* vom 21.9.1933 heißt es: "Lucha Libre – ¡el espectáculo más emocionante del mundo! [...] Hoy jueves, 21 de septiembre a las 8.15, solemne inauguración de la primera verdadera gran temporada de lucha libre que se verifica en México bajo la promoción de elementos deportistas y honrados. Dos luchas estrellas a dos caídas de tres, presentación del gran luchador mexicano, el campeón del mundo peso medio, Yaqui Joe de Sonora vs. Bobby Sampson, americano de California. [...] Los precios: ring numerado: 1a fila 4 Pesos, 2a fila 3,50 Pesos, 3a y 4a fila 3 Pesos, 5a a 7a fila 2,50 Pesos, 8a a 13a fila 2 Pesos, ring general 1,50 Pesos, grada general 1 Peso."

68 *La Afición* 2.9.1933, S. 2.

porte de la lucha con el principio de sacar a los boxeadores [sic!] mexicanos de la esclavitud en que están. Las cosas han llegado al máximo en esta población. El viejito Macintosh que durante quince años ha promovido lucha se muestra partidario de los mexicanos pero tiene dos socios los cuales no tienen el menor empache para decir que en lo sucesivo no contratarán a ningún luchador mexicano a pesar de que el Yaqui Joe y el Charro Aguayo han sido los que más dinero han metido. El público mexicano dice que se abstendrá en lo absoluto de ir a las luchas si continúa este boicót contra los mexicanos. Pero eso parece importar poco a los promotores con quienes se vió obligado a liarse Macintosh, pues en otra forma se hubiera tenido que retirar. Pero el colmo de esta campaña fue ayer en Newling, Texas, donde los espectadores golpearon salvajemente al luchador mexicano Yaqui Joe, simple y exclusivamente porque derrotó con toda limpieza al americano Hawks. Toni Corona, redactor de 'El Continental', en el editorial ha puesto el dedo en la llaga en decir que eso boicót se debe a que hasta ahora ningún yankee les ha podido vencer.

Und anlässlich der bevorstehenden Eröffnung der Arena México heißt es in *La Afición* am 7.9.1933 auf der Titelseite:

La Arena México se dedicará al impulse de la lucha libre. Nuestra sugestión ha sido aceptada y pronto llegará Mike Corono, mexicano, que será el match-maker del espectáculo de la lucha libre. Don Salvador Lutteroth, el reconstructor de la Arena que se llamaba Arena Modelo [...], escuchando las sugestiones que se han hecho desde estas columnas, ha decidido que la base del espectáculo que habrá en breve en su arena será la lucha libre. Tal vez mezclen las luchas con peleas de box, pero desde luego la base serán las luchas. Dos cosas han inclinado nuestro ánimo para sugerir que se hagan luchas allí:

En primer lugar, la asquerosa campaña que está haciendo el país del dólar contra los pocos mexicanos que se dedican a esta clase de deporte. [...] En Arizona, Nuevo México y parte de Tejas, los promotores de plano han decretado suspensiones contra Yaqui Joe y el Charro Aguayo que son los mejores mexicanos que hay y, en alguna población se ha dado el caso de que los espectadores suban al ring a golpear al mexicano única y exclusivamente porque triunfan. Y ésto, estamos seguros, no lo hacen los espectadores sino gorilas alquilados por los promotores que, por no poder arreglar sus cosas con los compatriotas, prefieren prescindir de sus servicios y buscan cualquier pretexto para lograrlo.

En segundo lugar: aquí no existe el deporte de la lucha y, como en el boxeo, seguramente dedicándose los mexicanos tendremos grandes estrellas. [...] <sup>69</sup>

In der Berichterstattung nahmen der Boykott und die – rassistisch gewertete – Diskriminierung der Mexikaner in den USA einen sehr großen Raum ein.<sup>70</sup> Die mexikanische Antwort auf den empfundenen Ras-

<sup>69</sup> *La Afición*, 7.9.1933, S.1 und siehe dazu auch *Unomasuno* I, 23.3.1984, S. 25.

<sup>70</sup> Siehe dazu *La Afición* 2.9.1933, 7.9.1933, 18.9.1933, 21.9.1933, 23.9.1933, 4.5.1934. Das folgende Zitat *La Afición* 23.9.1933. Hierin erkennt man den Bei-

sismus, die Ressentiments und der mexikanische Nationalismus als Abgrenzung gegenüber Nordamerika kommen in folgenden Sätzen eindeutig – und ebenfalls mit rassistischem Vokabular – zum Ausdruck:

Y vaya luchador que tenemos nosotros con Yaqui Joe. De derecho es el campeón del mundo, pero ya sabemos como les gasta el ojalatero en el país del norte para reconocer campeonar a un mexicano. Por un tiempo, dado que ninguno de su peso le había ganado, lo reconocieron como tal. Pero después la sangre sajona se reveló al saber que uno que llevaba sangre india en sus venas ostentaba tal título y decidieron urbi et orbi boicotear a los mexicanos y que fuera el campeón alguien que llevara otra sangre. [...] Aunque sólo fuera por la ideología que ha cabido en Lutteroth que, aunque de nombre extranjero, es más mexicano que el chile pasilla, ahumada y Corona, de abrir las puertas de su patria a los luchadores mexicanos, ésta temporada de lucha libre que inicia merece todo el apoyo de los deportistas.

Die Überlegenheit der mexikanischen Kämpfer gegenüber den US-amerikanischen Kämpfern, die ungerechte Behandlung der Mexikaner in den USA und der Entschluss, dem selbstbewusst ein eigenes Spektakel mit dementsprechender – mexikanischer – Infrastruktur entgegenzusetzen, all das gehört zum Gründungsmythos des Lucha Libre in Mexiko. Er zeugt von dem gespaltenen Verhältnis zu den USA, das sich auch auf der 'Bühne des Sports' zeigt. Der patriotische Charakter des Lucha Libre – vor allem gegenüber Kämpfern aus den USA – ist noch heute zu erleben, wenn ausländische Ringer gegen Mexikaner antreten und die Zuschauer ihre Landsleute nur mit den Rufen "¡México! ¡México!" anfeuern.

Die Kommerzialisierung von Lucha Libre entsprang jedoch auch und vornehmlich ökonomischen Interessen, da der Veranstalter Lutteroth in eine Marktlücke drängte.

Zur Erweiterung des nationalen Kämpferkontingents suchte man in Polizeischulen und unter Sport- und Medizinstudenten nach geeigneten Männern, die dann unter Gonzalo Avendaño in der zur Arena México gehörenden Sporthalle trainiert wurden. Die ersten mexikanischen Kämpfer, die jedoch nur in den *preliminares*, den ersten der bis zu fünf am Abend stattfindenden Kämpfen auftraten, hatten im November 1933 ihr Debüt. Der erste *rudo*, der die Rolle des mit faulen Tricks kämpfenden Ringers einnimmt, war ein Amerikaner – "Ray Ryan" –, der im Oktober 1933 in Mexiko auftrat. Von da an war es eine Grund-

---

trag, den der Diskurs über Sport an der Identitätskonstruktion als Nation leisten kann. Vgl. auch Archetti 1999.



regel des Lucha Libre, dass die Kämpfer je nach Kampfstil in *rudos* und *técnicos* beziehungsweise *científicos*<sup>71</sup> eingeteilt gegeneinander kämpfen.

Im Gegensatz zu den Angaben des Maskendesigners Víctor Martínez im Film *Götter aus Fleisch und Blut*<sup>72</sup> trat der erste Kämpfer mit Maske im April 1934 in der Arena México unter dem Namen "El Enmascarado" in Erscheinung, er hatte jedoch keinen großen Erfolg.<sup>73</sup> Die Idee, sich im Ring nur maskiert zu zeigen, stammte ursprünglich aus den USA, wo angeblich Studenten, die als Ringer arbeiteten, nicht von ihren Angehörigen erkannt werden wollten. In den Vereinigten Staaten war dies jedoch nur eine Einzelercheinung, wohingegen es in Mexiko zu einem wesentlichen Bestandteil des Lucha Libre werden sollte und bis heute viel zu seiner Popularität beiträgt. Der erste berühmte mexikanische Kämpfer, der sich maskierte, war "El Murciélagos Enmascarado", der 1938 debütierte und immer mit einer schwarzen Maske und schwarzem Umhang auftrat, in dem er lebende Fledermäuse versteckt hatte, die er fliegen ließ, sobald er in den Ring trat. Durch ihn kam auch am 14.7.1940 der erste Kampf *Máscara vs. Cabellera* zustande. Das heißt, es ergab sich zwischen ihm und einem anderen Kämpfer angeblich eine solche Rivalität, dass er ihn zum Kampf herausforderte und dabei als Preis seine Maske setzte. Sollte der andere jedoch verlieren, müsse er sich, da er nicht maskiert kämpfte, noch im Ring den Kopf kahl rasieren lassen. Diese spezielle Variante und der Kampf Maske gegen Maske sind noch immer – neben den Championkämpfen – die beliebtesten Sensationen.

1942 debütierte ein mit silberner Maske und silbernem Umhang kostümierter Kämpfer, der zu dem berühmtesten und fast mythischen Idol des Lucha Libre wurde und dessen Ruhm weit über den Ring und Mexiko hinausging: "El Santo, el Enmascarado de Plata". Seine Berühmtheit beruht auf verschiedenen Faktoren: Zunächst waren sein Kostüm und sein Name durch die Tatsache, dass er als *rudo* begann, eine Sensation. Erst 1962 wechselte er aufgrund seines großen Erfolges beim Publikum zum *técnico*, um so noch mehr die Zuneigung des

71 *Científico* ist ein Synonym für *técnico*, jedoch weniger gebräuchlich.

72 *Götter aus Fleisch und Blut*, ein Film von Janina Möbius und Heinrich Scholz; © mob film 1995.

73 Im Film sagt V. Martínez, dass es Lucha Libre in Mexiko seit 1932 und maskierte Kämpfer seit 1933 gäbe. Hier wird jedoch Bezug genommen auf die Angaben von Valero Mere 1978, S. 188 f.

Publikums zu erlangen und seine Rolle als Volksheld ausfüllen zu können. Seine Präsenz im Lucha Libre dauerte über vierzig Jahre und beschränkte sich nicht allein auf die Arenen: Mit ihm begann in den fünfziger Jahren die Ära der Lucha Libre-Filme, in denen er als Retter der Menschheit gegen Monster, verrückte Wissenschaftler, *Vampiresas* und andere bizarre Übel kämpfen musste. Mit diesen Filmen ist fast jedes Kind in Mexiko aufgewachsen, sie machten "El Santo" auch außerhalb Mexikos bekannt. Der Weg auf die Leinwand erfolgte schrittweise: Zunächst wurde "El Santo" Held von *fotonovelas* und Comics, danach wurden diese Bildgeschichten auf die Kinoleinwand gebracht. Am wichtigsten für seine Popularität waren jedoch seine Maske und das bis zum Tod gewährte Inkognito; er wurde 1984 mitsamt seiner Maske begraben.<sup>74</sup>

"El Santo", die Popularität von Lucha Libre auch in anderen Medien und die vielen erfolgreichen Kämpfer jener Zeit sind ausschlaggebend dafür, warum die fünfziger bis siebziger Jahre als die 'goldene Zeit des Lucha Libre' in Mexiko gelten.

Dieser relativ schnelle Erfolg von Lucha Libre in Mexiko, der es in kurzer Zeit zu einem Massenspektakel werden ließ, ist auf mehrere Faktoren zurückzuführen. Zunächst konnte es von dem Erfolg zehren, den bereits das Boxen besaß, und eine ähnliche Klientel anziehen. Darüber hinaus wurden Frauen und Kinder durch freien Eintritt zu einem Besuch der Arena animiert, um so eine familienfreundliche Atmosphäre zu schaffen.<sup>75</sup> Da der mexikanische Fußball Anfang der vierziger Jahre keine Erfolge verbuchen konnte, stürzte sich die Presse auf das neue Ereignis Lucha Libre, verschaffte ihm Resonanz, machte das Publikum mit dem Phänomen vertraut und lieferte die nötigen Erklärungen zum Verständnis des neuen Schausports. So bieten die Zeitungskommentare der ersten Jahre hauptsächlich Bezeichnungen und Erklärungen der Griffe und des Procedere des Kampfes – neben patriotischen Verklärungen und Abgrenzungen von den USA, unterstützt durch den Erfolg des mexikanischen Kämpfers "Yaqui Joe".<sup>76</sup>

74 Zur Geschichte des El Santo und seines Mythos' siehe weiter unten.

75 Noch heute erhalten in einigen Provinzarenen Frauen in männlicher Begleitung freien Eintritt.

76 Siehe beispielhaft *La Afición* 2.9.1933, 7.9.1933, 18.9.1933, 21.9.1933, 23.9.1933, 4.5.1934.

Man könnte in den mexikanischen Kämpfen auch eine Antwort auf die US-amerikanischen Comic- und Film-Superhelden sehen, die seit Beginn der vierziger Jahre Einzug in Mexiko hielten. Diese wurden durch mexikanische Idole wie "El Santo" ersetzt. Zudem war das Volk nach der Mexikanischen Revolution in zunehmenden Maße von der Beteiligung am politischen Leben ausgeschlossen worden, so dass Lucha Libre möglicherweise als Kompensation für diesen Mangel an Entscheidungsmöglichkeiten herhielt. Trotz des wirtschaftlichen Aufschwunges Mexikos durch den Zweiten Weltkrieg herrschte für weite Teile der Bevölkerung eine Situation des Mangels, der Armut, so dass Unterhaltung in Form von Sport oder Zirkus als Ausgleich und Ablenkung fungierte.<sup>77</sup>

Auch das Fernsehen trug zur Popularisierung des neuen Schausports bei. Ende des Jahres 1950 begannen die ersten beiden Fernsehkanäle, Canal 4 und Canal 2 mit ihren Programmen, die aus Ermangelung an eigenen Fernsehshows vornehmlich aus Sportübertragungen – Baseball, Stierkampf und Lucha Libre – und Nachrichtenprogrammen bestanden. Lucha Libre als eines der ersten Programminhalte gewann durch die Verbindung mit der neuen Technologie ungemein an Prestige und neue Zuschauerschichten, die vormals nicht in die populären und rauen Arenen gegangen wären. So nahm Televisión (der Vorläufer von Televisa, dem Medienmonopolisten bis 1993) 1952 einige Kämpfer unter Vertrag, die in einem im Studio aufgebauten Ring für das Fernsehen kämpften. Dort fanden 1952 auch die ersten Kämpfe von Kleinwüchsigen statt und die Kampfmodalität von drei gegen drei (*relevos australianos*) wurde erfunden, die beide noch stattfinden. Aufgrund einiger Unfälle von Kindern, die angeblich beim Nachahmen von Lucha Libre verursacht worden waren, wurde 1955 das Übertragen von Lucha Libre im Fernsehen verboten. Dieses Verbot wurde erst 1990 wieder aufgehoben.<sup>78</sup> Auch die Kämpfe von Frauen, – ab 1942

---

77 José Agustín schreibt in seiner Darstellung der mexikanischen Geschichte und Kultur, *Tragicomedia mexicana*, über die Jahre 1940-46: "Para distraerse de la carestía, al parecer inherente al llamado crecimiento económico del país, el pueblo contaba con las carpas y con los deportes." Agustín 1990, S. 38.

78 Vgl. Zeitungsnotiz vom 28.8.1995 in *Der Tagesspiegel*, S. 28: "Wrestling - Kämpfe sind jugendgefährdend  
Kassel (AP). Die Wrestling-Sendungen auf RTL2 sind nach einer Entscheidung des Hessischen Verwaltungsgerichtshof jugendgefährdend und dürfen nicht mehr vor 21 Uhr ausgestrahlt werden. Die Kasseler Richter bestätigten mit ihrer Ent-

ausgetragen von US-Amerikanerinnen, seit 1955 auch von Mexikanerinnen –, waren zumindest in Mexiko-Stadt von Ende der fünfziger Jahre bis 1987 verboten.

Gerade während der 'goldenen Zeit' des Lucha Libre, in den fünfziger bis siebziger Jahren, haben viele erfolgreiche Kämpfer ihre eigenen Griffe und Kampffiguren erfunden, die sie mit Namen versahen wie *cangrejo*, *la rana*, *de a caballo*, *la quebradora*, *el nudo*, *la tapatía*, *la suástica* und viele andere, die inzwischen zum Repertoire der Ringer gehören. Zu den berühmtesten Ringern neben "El Santo" gehörten "Blue Demon", "Ray Mendoza", "El Solitario", "Tinieblas", "Black Shadow", "Aníbal" und "El Gladiador". In diesen Zeiten dauerten die einzelnen Runden bis zu dreißig Minuten, gekämpft wurde *a ras de lona*, das heißt hauptsächlich am Boden, der Gegner sollte durch kraftraubende und schmerzhaft Griffe in die Knie gezwungen werden oder sich aus einer Figur nicht mehr befreien können. Heutzutage ist der Kampf wesentlich schneller, akrobatischer und entscheidet sich eher durch Sprünge, Salti und choreographische Figuren (*lucha aérea*) denn durch bloßes Kräftemessen. Die Namen und Kostüme der Kämpfer der 'guten alten Zeit' werden vielfach von ihren Söhnen übernommen, so dass es im Moment eine Flut von "Hijos de ..." gibt, die anscheinend versuchen, die glorreiche Zeit ihrer (Geistes-)Väter wieder aufleben zu lassen. Dabei ist auffällig, dass die Vätergeneration zunächst gegen eine Kämpferkarriere der Söhne war und auf eine abgeschlossene Berufsausbildung drängte. Ihre Söhne, meinten sie, sollten bessere Aufstiegschancen aus der oft immer noch nicht gesellschaftlich anerkannten Welt des Lucha Libre haben. Denn wirkliche Großverdiener sind nur ganz wenige nationale und internationale Stars, die mehrmals die Woche für die Starkämpfe aufgestellt werden und zum Teil durch Fernseh- und Filmauftritte noch dazuverdienen.

---

scheidung eine entsprechende Anweisung der Landesanstalt für privaten Rundfunk. RTL2 hatte mehrmals Showkämpfe im Kinderprogramm gezeigt." Eine differenzierte Analyse der deutschen Rezeption von US-Wrestling im Fernsehen unter Jugendlichen bieten Bachmair/Kress 1996.

## Die Infrastruktur und Organisation von Lucha Libre als Showsport

Der Showsport Lucha Libre wird von privatwirtschaftlichen Unternehmen, zum Teil in Zusammenarbeit mit dem Fernsehen, organisiert, durchgeführt und von staatlicher Seite kontrolliert.

### *Die staatliche Comisión de Lucha Libre Profesional*

Seit seiner Entstehung 1933 unterstand Lucha Libre offiziell den in allen Bundesstaaten operierenden staatlichen Einrichtungen *Comisiones de Box y Lucha Libre Profesional*. Sie sind den Stadt- beziehungsweise Bundesverwaltungen untergeordnet und untereinander unabhängig. Seit 1993 existieren zumindest im Distrito Federal getrennte Kommissionen für die Disziplinen Boxen und Lucha Libre. Jede *Comisión de Lucha Libre Profesional* der einzelnen Bundesstaaten erstellt ein Reglement<sup>79</sup> und entsendet zu den Kämpfen einen *comisionado*, häufig einen ehemaligen Kämpfer, der den ordnungsgemäßen Ablauf der Veranstaltung kontrolliert, bei Streitpunkten zu Rate gezogen wird und Entscheidungen über den Kampfausgang fällen kann. Dabei ist dies Teil der Inszenierung von Lucha Libre als 'ernsthaften Sport', da großzügige Auslegung, Übertretungen der Regeln und Diskussionen über 'ungerechte Behandlung' durch einen *rudo* oder parteiischen Schiedsrichter zum Schauspiel gehören. Daneben muss die Kommission jedes Veranstaltungsprogramm vorab genehmigen. So ist es den Kämpfern zum Beispiel verboten, zweimal am selben Tag zu kämpfen, wobei das jedoch nur innerhalb desselben Bundesstaates gilt. Die Kommission ist berechtigt, bei Nichtachtung der Regeln Sanktionen gegen die Kämpfer oder Veranstalter zu verhängen, die von Geldstrafen bis Sperrungen reichen. Sie ist auch die Instanz, welche die Lizenzen für Kämpfer, Schiedsrichter und Veranstalter vergibt. Alle Kämpfer müssen, um professionell kämpfen zu können, vor der Kommission und inzwischen auch vor der Gewerkschaft eine Prüfung ablegen. Dabei müssen sie neben einer medizinischen Untersuchung ihre körperliche Kondition, technisches Können und Kenntnisse der Ringdisziplinen unter Be-

---

79 Zu dem Regelwerk des Kampfes siehe weiter unten.

weis stellen. Zudem genehmigt die Kommission das Tragen einer Maske und den Kämpfernamen, um mehrmaliges Auftreten derselben Figur zu verhindern, da diese teilweise urheberrechtlich geschützt sind. Die Genehmigung zur Maskierung wird offiziell nur noch besonders guten Kämpfern erlaubt, um eine 'Überreizung' des Maskenmythos zu verhindern<sup>80</sup>, jedoch existieren immer noch erheblich mehr maskiert kämpfende als Unmaskierte. Alle Beteiligten wissen, dass die Maske und das Geheimnis um die reale Person ein Großteil der Attraktivität des Lucha Libre ausmachen. Außerdem 'überwacht' die Kommission die Titelvergabe, wobei jedoch inzwischen jedes Unternehmen und jede Arena seine eigenen Championtitel vergibt. Es kam zu einer Flut von unterschiedlichsten Auszeichnungen, durch ihre Fülle haben sie deshalb fast jede – sportliche – Bedeutung verloren, zumal auch die Titeltkämpfe Teil der Inszenierung von Lucha Libre als Sport sind – und deren Ergebnisse ebenfalls im Voraus festgelegt sind.<sup>81</sup>

### *Lucha Libre – die Regeln des (No-)Fair Play*

Die Regeln des Lucha Libre werden in den Reglements der *Comisiones de Lucha Libre* festgelegt, die wiederum von der Stadt- beziehungsweise Bundesverwaltung genehmigt werden müssen. Ihre Auslegung und Übertretung ist Teil des Schauspiels, sie sollen aber auch der Verhinderung von Unfällen dienen.

Ähnlich dem Boxen existieren im Lucha Libre Gewichtsklassen, die jedoch nur bei Championkämpfen ausschlaggebend sind. In ande-

80 Siehe Interview mit dem damaligen Generalsekretär der Kommission, Lic. Frausto Zamora, 9.12.1994, Mexiko-Stadt: "Todo elemento que aprueba su examen como luchador profesional tiene que solicitar un permiso aparte para poderse tapar. La política de la Comisión hoy en día es: no darle ya más máscaras a ningún elemento. Porque lo que tiene y sufre la lucha es 'Enmascaritis aguda'. Salvo en aquellos casos de excepción, que aquel elemento [...] reúna condiciones físicas atléticas y de conocimientos técnicos sobresalientes, ¿porqué no dársela? Eso va a contribuir a que él suba y gane, a que la empresa gane y a que la gente vuelva a aprobar entre sus brazos al sucesor del Santo."

81 Siehe 1984 Interview mit dem damaligen Sekretär der Comisión de Lucha Libre del Distrito Federal, Rafael Barradas: "'Las empresas hacen y deshacen a los campeones según sus conveniencias', dice Barradas. Es decir que los combates están arreglados y ya se sabe quienes serán los campeones desde antes de que se enfrentan. 'Si yo fuera promotor ya hubiera hecho campeón mundial a *El Hijo del Santo* – quien fue designado el novato de 1983 –, señaló." (aus: *Unomasuno* IV, 26.3.1984, S. 25)

ren Kämpfen treten auch Kämpfer unterschiedlichster Staturen gegeneinander an, dies führte aber zunehmend zu Protesten.<sup>82</sup>

Ein Kampf verläuft zumeist über zwei bis drei Runden ohne Zeitlimit. Verloren hat man eine Runde durch Aufgabe, wenn der Gegner zum Beispiel einen schmerzhaften Griff (*llave*) anwendet, aus dem man nicht mehr herauskommt, wenn man drei Sekunden lang, die vom Schiedsrichter ausgezählt werden, mit den Schultern flach auf dem Boden liegt, wenn man sich länger als zwanzig Sekunden außerhalb des Ringes befindet, durch Disqualifikation aufgrund eines Fouls oder der Entwendung der Maske des Gegners, oder wenn aus medizinischen Gründen der Kampf unterbrochen wird. Wenn ein Kämpfer die Seile berührt, muss der Gegner von ihm ablassen, er erhält sozusagen eine 'Auszeit'. Als verboten gilt offiziell, außerhalb des Ringes zu kämpfen, das Publikum zu beleidigen und nach dem Ende einer Runde weiterzukämpfen. Daneben sind folgende Handlungen verboten: direktes Strangulieren, mit der geschlossenen Faust schlagen, in die Augen stechen, Schläge ins Genick oder in die Genitalien, fremde Gegenstände zu benutzen, den Schiedsrichter zu schlagen oder zu beleidigen und dem Gegner die Maske abzunehmen.

Die häufigsten Kampftypen sind die unten aufgeführten, zu denen in den letzten Jahren immer neue Varianten, hauptsächlich propagiert von den Unternehmen Triple A und Promo Azteca, hinzukommen. Wenn nicht anders angegeben, kämpfen immer *rudos* gegen *técnicos*:

Mano a Mano:	Kampf zwischen zwei Gegnern,
Superlibre:	desgl., aber ohne Schiedsrichter,

---

82 Es gibt elf Gewichtsklassen:

Mosca:	bis 52 kg Körpergewicht
Gallo:	bis 57 kg
Pluma:	bis 63 kg
Ligero:	bis 70 kg
Welter:	bis 78 kg
Superwelter:	bis 82 kg
Medio:	bis 87 kg
Supermedio:	bis 92 kg
Semi-completo:	bis 97 kg
Completo Junior:	bis 105 kg
Completo:	ab 105 kg aufwärts

Nach *Reglamento de los Espectáculos de Box y Lucha Libre del Estado de México* 1990, S. 36.

Team Match:	zwei gegen zwei, die gleichzeitig gegeneinander kämpfen,
Relevos:	zwei gegen zwei, die – offiziell – nur nacheinander durch Abschlagen mit der Hand kämpfen dürfen; dies mündet meist in einen Kampf 'zwei <i>rudos</i> gegen einen <i>técnico</i> ',
Relevos Australianos:	die häufigste Kampfmodalität: drei gegen drei, die sich im Kampf – theoretisch – abwechseln müssen. Jedes Team hat einen Kapitän, es gewinnt das Team, das zwei Gegner oder den Kapitän bezwingt,
Relevos Atómicos:	vier gegen vier, wobei immer zwei gegen zwei gleichzeitig kämpfen. Sieg durch Bezwingen von drei Gegnern,
Batalla Campanal:	sechs oder mehr kämpfen jeder gegen jeden. Der Besiegte verlässt den Ring, die beiden letzten bestreiten das Finale,
Relevos Increíbles:	je ein <i>rudo</i> und ein <i>técnico</i> bilden ein Team, zwei solcher Teams kämpfen gegeneinander.

Da es Pflicht ist, bei Kämpfen mit mehr als zwei Kämpfern pro Team auch zwei Schiedsrichter einzusetzen, finden in kleinen Arenen selten Kämpfe mit zwei oder mehr Teammitgliedern statt.

Die spektakulärsten Kämpfe sind jedoch diejenigen, in denen die Kämpfer ihre Maske, das heißt ihre Identität, oder, sofern sie ohne Maske kämpfen, ihren Haarschopf als Trophäe setzen. Diese Kämpfe heißen *Máscara contra Cabellera*, *Máscara contra Máscara* und *Cabellera contra Cabellera* und stehen am Ende einer oft über Wochen hinweg erfolgten inszenierten Erzählung. Da es in Mexiko-Stadt jede Woche Kämpfe gibt und die Programme jeweils nur für eine Woche festgelegt werden, können je nach Publikumsreaktionen auf bestimmte Kämpfer vermeintliche Feindschaften, so genannte *piques*, zwischen ihnen inszeniert werden. Die Kämpfer werden dann dementsprechend immer gegeneinander aufgestellt, um die Spannung zu steigern. Dabei wird Verlauf wie auch Ausgang von dem Promoter der Kämpfer festgelegt, oft entscheidet Geld darüber, wer bereit ist, seine Maske oder seinen Haarschopf zu verlieren. Wenn der Verlierer seine Maske gesetzt hat, muss er sie im Ring abnehmen und seinen wahren Namen



bekannt geben. Der unterlegene Unmaskierte wird noch im Ring kahl geschoren.<sup>83</sup> Nach dem Verlust der Maske erhält ein Kämpfer erst nach vier Jahren wieder die Erlaubnis, sich erneut zu maskieren. Die neue Maske inklusive Kämpfername muss sich jedoch von der alten unterscheiden. Ein Kämpfer darf zur gleichen Zeit nur unter einem Namen kämpfen, Wechsel der Figur oder der Seiten müssen von der Kommission und dem jeweiligen Unternehmen des Kämpfers gebilligt werden.

Grundsätzlich gilt, dass in allen Arenen das Wetten verboten ist, und dies trotz der Wettfreudigkeit der Mexikaner.<sup>84</sup>

### *Die privatwirtschaftlichen Lucha Libre-Unternehmen*

Zum Zeitpunkt der Feldforschungen 1995/96 und 1997/98 organisierten drei Unternehmen mit Sitz in Mexiko-Stadt landesweit Lucha Libre-Veranstaltungen. Daneben existieren lokale *promotores* in Mexiko-Stadt und den Bundesstaaten, die entweder über eigene Arenen und Kämpferkontingente verfügen, oder nur die Räumlichkeiten besitzen und Kämpfer der anderen Unternehmen mieten, oder sowohl Räume als auch Kämpfer für eine Veranstaltung anmieten. Das Procedere zur Abhaltung einer Lucha Libre-Veranstaltung ist wie folgt:

Der Organisator braucht eine Erlaubnis der Bezirksverwaltung, die den Austragungsort überprüft, die Zustimmung eines Unternehmens zur Bereitstellung seiner Kämpfer und die Genehmigung dieses Programms durch die Kommission (*Comisión de Lucha Libre Profesional*). Von dieser erhält er die Lizenz als *promotor* und kann nun mit fremden oder zukünftigen eigenen Kämpfern Lucha Libre-Veranstaltungen abhalten.

---

83 Carlos Monsiváis beschreibt dies kurz und knapp in seinem Essay "El Santo contra los escépticos en materia de mitos", Monsiváis 1995, S. 129: "En la arena, los cabellos recién cortados del rival son trofeo de guerra y son la guerra misma, el desenmascaramiento es pérdida del rostro, y los cetos mundiales y nacionales son ilusiones de gloria que la Raza de Bronce reconoce."

84 Roland Barthes schreibt in seinem Essay "Die Welt, in der man catcht": "Das Publikum weiß sehr genau den Catch vom Boxen zu unterscheiden; es weiß, dass das Boxen ein jansenistischer, auf dem Beweis eines herausragenden Könnens begründeter Sport ist; man kann auf den Ausgang eines Boxkampfes wetten: beim Catchen hätte dies keinen Sinn. [...] Der Zuschauer interessiert sich nicht für das Ansteigen eines Vermögens, er wartet auf das momenthafte Bild bestimmter Leidenchaften." Barthes 1986, S. 37 f.

Das älteste Unternehmen ist die Empresa Mexicana de Lucha Libre (EMLL), 1933 von Salvador Lutteroth gegründet und zur Zeit unter der Leitung seines Sohnes Francisco Lutteroth. Die EMLL verfügt über zwei eigene Arenen in Mexiko-Stadt und arbeitet mit Provinzarenen in anderen Bundesstaaten zusammen. Die EMLL gründete 1985 den Consejo Mundial de Lucha Libre (CMLL), der ebenfalls eigene Veranstaltungen durchführt, aber vor allem als Repräsentant der mexikanischen Kämpfer, besonders der Champions versucht, deren weltweite Anerkennung und eine Vereinheitlichung ihrer Titel zu erlangen. Der CMLL ist angegliedert an die US-amerikanischen Organisationen National Wrestling Association und World Wrestling Federation. Die EMLL hat seit 1990 einen Vertrag mit der privatwirtschaftlichen Grupo Televisa, Zweck ist die Fernsehübertragung ihrer Hauptprogramme.

1992 gründete der ehemalige Chef-Designer der EMLL, Antonio Peña, zusammen mit Televisa das Konkurrenzunternehmen Triple A (Asesoría, Asistencia y Administración de Espectáculos, S. A.). Mit ihm verließen einige der erfolgreichsten Kämpfer die EMLL.<sup>85</sup> Die Gründung von Triple A zielte – angesichts des enormen Erfolges von Wrestling-Shows in den USA – auf eine bessere Vermarktung und gleichzeitig auf die gesellschaftliche Aufwertung von Lucha Libre. Dank der massiven Verbreitung durch das Fernsehen, der Zunahme von fernsehtauglichen Showelementen und vor allem der Anpassung der Kämpfer-Figuren an rein marktwirtschaftliche Kriterien, die wie beim US-amerikanischen Wrestling spezifischen Bevölkerungsgruppen klare Identifikationsmöglichkeiten bieten, konnten neue Zuschauergruppen gewonnen werden. Hinzu kommen jeweils – zumindest in den Provinzstädten – neue Kampftypen: das Kämpfen in Käfigen, mit Utensilien, jeder gegen jeden, Kämpfe von *mini-estrellas*, in denen kleingewachsene Ringer die großen Stars in Kostüm und Kampfstil nachahmen und inzwischen auch gegen ihre 'Vorbilder' antreten, Kämpfe zwischen Mann und Frau etc. Die Veranstaltungen sind nicht wie bei der EMLL und CMLL regelmäßig an bestimmten Wochentagen in den Arenen zu sehen, sondern spektakuläre Einzelveranstaltungen in ganz Mexiko, die ein Massenpublikum in ihrem jeweiligen Auftrittsort anziehen.

---

85 Ihre Kostüme und Figuren waren schon dort von Antonio Peña entworfen worden und standen unter seinem Urheberrecht.

1996 ging aus einer gescheiterten Kooperative einiger Kämpfer (PRO-MELL) mit Unterstützung des Televisa-Konkurrenten TV Azteca das neue Lucha Libre-Unternehmen Promo Azteca hervor. In seinen Gründungsstatuten proklamierte man die Rückkehr zur traditionellen Variante des Lucha Libre<sup>86</sup>, in der Praxis lieferte sich Promo Azteca jedoch einen Kampf mit Triple A/Televisa um die Fernsehzuschauer.<sup>87</sup> Beide Unternehmen überboten sich mit sensationalistischen und spektakulären Showelementen. Auch Promo Azteca verfügte über keine eigenen Arenen, es veranstaltete stattdessen landesweit große Einzelveranstaltungen und bespielte kleinere Provinzarenen. Daneben eröffnete Promo Azteca 1997 die weltweit angeblich erste Schule für professionelles Lucha Libre. Aufgrund finanzieller Schwierigkeiten existiert das Unternehmen seit 2002 jedoch nicht mehr, es werden auch keine Lucha Libre-Programme mehr auf Sendern des TV Azteca übertragen. Anscheinend hat sich die Fülle an Kämpfen und Übertragungen erschöpfend auf das Publikumsinteresse ausgewirkt.

Allein die Kämpfer von Triple A sind durch einen Exklusivvertrag an dieses Unternehmen gebunden, die Kämpfer der anderen Firmen und nicht fest angestellte *luchadores* können in unterschiedlichen Konstellationen und Arenen auftreten. Jedoch sind auch sie von den Plänen und Vorstellungen der Programmgestalter der Unternehmen oder Arenen abhängig. Allein diese bestimmen je nach Publikumsreaktion und dem Bekanntheitsgrad der Kämpfer, der natürlich durch die Fernsehpräsenz verstärkt wird, die jeweilige Auswahl an Kämpfern, ihre Gegnerschaften, Rangfolge und Gewinnmöglichkeiten (sowohl finanziell als auch den Ausgang des Kampfes betreffend).

### *Die Gremien und Vereine der Kämpfer*

Nach mexikanischem Arbeitsrecht ist die Zugehörigkeit zu einer Gewerkschaft obligatorisch. Dabei waren diese zumeist fest in der Hand der bis 2000 allein regierenden Staatspartei Partido de la Revolución

---

86 Als eines seiner Ziele formulierte Promo Azteca:

"Conservar la lucha libre lo más pura posible. Es decir, respetando el deporte como se ha venido manejando desde sus orígenes, aislado de las llamadas *innovaciones*, que sólo desvirtúan la esencia de lo que forjaron los grandes gladiadores, desde 1933 [...]", aus *La Jornada* 17.1.1997.

87 Zu Politik und Konkurrenz im Fernsehgeschäft nach Beendigung des Monopols von Televisa siehe Hernández/McAnany 2001.

Institutionalizada (PRI). 1971 wurde die Gewerkschaft Sindicato Nacional de Luchadores y Referís Profesionales gegründet, die der CTM (Confederación de Trabajadores de México) untergeordnet ist und bis 1994 das einzige gewerkschaftliche Gremium des Lucha Libre war. 1992 gehörten ihr etwa 2 500 Kämpfer an, die in über 300 Arenen landesweit arbeiteten. Die Gewerkschaft schließt zum einen mit den Unternehmen einen Kollektivarbeitsvertrag für ihre Mitglieder ab, der alle zwei Jahre neu verhandelt wird und unabhängig von Gewinnbeteiligungen einen Mindestlohn sichert. Zum anderen werden die Angehörigen des Sindicato durch den Mitgliedsbeitrag kranken- und lebensversichert, da das nicht durch die Unternehmen abgedeckt wird. Darüber hinaus tritt die Gewerkschaft bei Streitigkeiten über Namensrechte und Unregelmäßigkeiten bei Bezahlungen und Ähnlichem in Erscheinung und bemüht sich, die Arbeits- und Auftrittsmöglichkeiten der Kämpfer zu verbessern. 1994 kam es nach Unterschlagungsvorwürfen gegenüber den Verantwortlichen der Gewerkschaft zu massiven Austritten und der Neugründung einer eigenen Gewerkschaft der Kämpfer der EMLL und des CMLL. Inzwischen hat jedes Unternehmen seine eigene Gewerkschaft, deren Unabhängigkeit von firmeninternen Interessen jedoch nicht gewährleistet ist. Daneben wurde 1977 die Asociación Nacional de Luchadores gegründet, die der CROC (Confederación Revolucionaria de Obreros y Campesinos) angehört. Sie versteht sich einerseits als Interessenvertretung der Kämpfer im Sinne einer Gewerkschaft, andererseits sieht sie ihre Hauptaufgaben jedoch in der Nachwuchsförderung und der Arbeitsvermittlung ihrer noch unbekannten Mitglieder. Sie verfügt über eigene Trainingsräume, veranstaltet Nachwuchswettkämpfe und hatte 1997 allein im Distrito Federal 191, landesweit ca. 3.600 Mitglieder. Ihr angegliedert ist die Asociación Nacional de Luchadores y Referís Retirados, die sich als einziges Gremium um die Altersversorgung ehemaliger Kämpfer kümmert, da auch diese nicht von den Unternehmen getragen wird. Dabei besteht ihre Unterstützung nicht in einer generellen Pension für Ehemalige, sondern in einmaligen Aktionen wie Spendensammlungen und Durchführung von Benefizveranstaltungen für in Not durch Krankheit und Ähnliches geratene Ex-Kämpfer.<sup>88</sup>

---

88 Vgl. den Artikel über ihre Aktivitäten in *La Jornada* 13.2.1997 und Gruppen-Interview von Ex-Kämpfern mit der Verfasserin, 14.11.1998, Mexiko-Stadt.

Es ist für einen Außenstehenden praktisch unmöglich, zuverlässige Daten zu Arbeitsverträgen, Geschäftsentwicklung, Bilanzen, Gewinnspannen und Publikumszahlen der Unternehmen, *ratings* der Fernsehsender oder Gehältern der Kämpfer zu erhalten; daher können hier nur einzelne, in Presseberichten gefundene oder von Kämpfern mitgeteilte Angaben gemacht werden, deren Wahrheitsgehalt nicht überprüft werden konnte.

1992 zahlte Televisa nach Angaben der Gewerkschaft Sindicato Nacional de Luchadores y Referis Profesionales<sup>89</sup> der EMLL für jede einzelne Fernsehübertragung 24 Mio. alte Pesos (ca. 6 750 Euros), davon wurden ca. vier Mio. (ca. 1 025 Euros) an Steuern gezahlt und nur etwa 7,5 Mio. alte Pesos (ca. 2 102 Euros) an die ca. 32 beteiligten Kämpfer eines Abends je nach Rang ausgezahlt. Zusammen mit dem im Kollektivarbeitsvertrag festgelegten Mindestlohn und häufig einer Umsatzbeteiligung kam ein Kämpfer der mittleren Kämpfe (Mann gegen Mann) **pro Kampf** auf ca. 80 000 alte Pesos (ca. 20 Euros), die Starkämpfer auf ca. 125 000 bis zu 350 000 alte Pesos (ca. 32 bis 92 Euros). Für einen lange vorbereiteten Spezialkampf zwischen zwei berühmten Kämpfern konnte man damals bis zu einer Million alte Pesos (ca. 256 Euros) verlangen. Bei den häufigen Kämpfen 'Drei vs. Drei', den *Relevos Australianos*, war nach diesen Angaben der Maximallohn pro Kämpfer 40 000 alte Pesos (ca. 10 Euros).

1995 verdiente nach Angaben des Gewerkschaftsleiters des CMLL<sup>90</sup> ein häufig in den vorletzten Kämpfen auftretender Kämpfer **im Monat** 6 000 Neue Pesos, ein Starkämpfer 10 000 Neue Pesos. Dies entsprach im Januar 1995 ca. 1 340 DM und 2 230 DM beziehungsweise 687 Euros und 1 144 Euros.<sup>91</sup>

Sonntags erhalten die Kämpfer grundsätzlich den doppelten Lohn, dieser Tag ist damit der finanziell attraktivste. Man versucht deshalb häufig, sonntags mehrere Kämpfe – in verschiedenen Bundesstaaten – auszutragen. Da der Sonntag auch für die Arenen am lukrativsten ist, halten alle Arenen sonntags Kämpfe ab, daneben öffnen sie zumeist – wenn überhaupt – nur einen weiteren Wochentag.

---

89 *Radio Educación* 1992.

90 Jaque Mate im Interview mit der Verfasserin, 17.1.1995, Mexiko-Stadt.

91 Nach anderen Angaben bekam ein Kämpfer des zweiten oder dritten Kampfes am Abend pro Kampf 200 NP; bei einer durchschnittlichen Kampfszahl von zweimal pro Woche, realistisch für die unbekannteren Kämpfer, wären dies im Monat 1 600 NP (~ 185 Euros).

Anfänger, die sich in den kleinen Arenen gegen keine oder geringe Bezahlung hocharbeiten, müssen ihr Kostüm, ihre Pressewerbung wie Fotomaterial und Ähnliches sowie Transportkosten selbst bezahlen. Die Kämpfer der EMLL werden wochenweise aufgestellt und bezahlt, so dass sie manchmal dreimal, manchmal aber nur einmal pro Woche kämpfen und ihr Einkommen demnach nicht kalkulieren können. Ein Großteil der Kämpfer ist deshalb auf eine Zweitbeschäftigung angewiesen, zumal sie zusätzlich für die Zeit nach dem Kämpferdasein vorsorgen müssen. Über die Arbeitsbedingungen bei den fernsehnahen Unternehmen Triple A und Promo Azteca waren keine konkreten Angaben zu erhalten, jedoch sind die Verdienstmöglichkeiten aufgrund der durch Fernsehübertragungen erzielten Gewinne höher, die Kämpfer müssen ihre Ausrüstung nicht selber finanzieren und bekommen Reisekosten erstattet.<sup>92</sup> Aber auch hier gehört nur ein Teil der Kämpfer den Besserverdienenden an, nur den Starkämpfern bietet Lucha Libre die Möglichkeit zu wesentlicher Verbesserung ihrer Lebensumstände.

Abgesehen von den Kämpfern und Unternehmern lebt eine Vielzahl von Menschen von dem Phänomen Lucha Libre: Verkäufer, Kunsthandwerker, Programmdrucker, Angestellte der Arenen etc. Nach Angaben des Sindicato Nacional gab es 1992 300 Arenen in Mexiko, 2 500 *luchadores* und Schiedsrichter waren Mitglied in der nationalen Gewerkschaft, aber ca. 80 000 Menschen lebten direkt oder indirekt von dem Ereignis Lucha Libre.<sup>93</sup> Deren Verdienstmöglichkeiten sind durch die Fernsehübertragungen bedroht, da zunehmend weniger Publikum zu den Live-Veranstaltungen in die Arenen kommt.

Die Wiedereinführung der Übertragungen 1990 brachte zunächst dem Teil der Kämpfer, der in den gesendeten Programmen auftrat, einen Popularitätsschub. Durch die Ausdehnung der Sendezeiten bis hin zur Übertragung kompletter Abendprogramme, zum Teil in direkter

---

92 In der Tageszeitung *La Jornada* heißt es zu den Arbeitsbedingungen von Triple A kritisch: "Los contratos de Triple A son tema prohibido. Los luchadores trabajan por honorarios, sin trabajo de planta para no adquirir derechos laborales. Además que no cuentan con seguro de vida ni médico, tienen que firmar un contrato que claramente estipula: 'La empresa no se hace responsable' por las lesiones que el deportista pudiera sufrir." Siehe *La Jornada* 11.5.2000. Angesichts des erhöhten Verletzungsrisikos aufgrund des spektakulären Kampfstils ist es umso tragischer, dass die Kämpfer im Falle einer Verletzung allein auf den *good will* des Unternehmens zur finanziellen Unterstützung angewiesen sind.

93 *Radio Educación* 1992.

zeitlicher Konkurrenz zu den Live-Veranstaltungen, wurde Lucha Libre 1995 zum meistgesendeten Sport im mexikanischen Fernsehen. Dies führte zu einem Überangebot und deutlichem Publikumsschwund, der durch die anhaltenden wirtschaftlichen Krisen Mexikos noch verstärkt wird. Schon 1992 gab es den ersten Protest der gewerkschaftlich organisierten Kämpfer gegen die Übertragung von Lucha Libre am Sonntag, da dieser der lukrativste Tag für alle Beteiligten ist. Dieser Streik und auch folgende Initiativen<sup>94</sup> der Kämpfer konnten nicht verhindern, dass 2001 4,5 Stunden Lucha Libre pro Woche, und zwar hauptsächlich am Wochenende gesendet werden. Durch die Konkurrenz zwischen Televisa/Triple A und TV Azteca/Promo Azteca, die zum Teil zur selben Sendezeit Lucha Libre ausstrahlten, hatte sich das Problem verschärft. Die Folge: Von den 1990 (Wiedereinführung der Übertragungen) etwa 500 national operierenden Arenen existierten 1997 nur noch 50.<sup>95</sup> Die Hauptleidtragenden sind die kleinen lokalen Arenen und die unbekannten, nicht im Fernsehen repräsentierten Kämpfer sowie die im Umfeld Tätigen.

Neben dem Publikumsverlust bei Live-Veranstaltungen führten die durch das Fernsehen eingeführten Neuerungen in der Ästhetik und im Ablauf der Programme zu einer Diskussion über Glaubwürdigkeit und Zukunft des Lucha Libre, die unter Kapitel 4, Lucha Libre als TV-Show dargestellt wird.

### *Die sozialen Organisationen im Umfeld von Lucha Libre*

Auch die Fans des Lucha Libre sind teilweise in Organisationen und Verbänden zusammengeschlossen und haben ein unterschiedlich lebhaftes Vereinsleben, dessen elementare Form der gemeinsame Besuch der Kämpfe ist. Dabei wird bei der Mitgliedschaft strikt unterschieden zwischen den Anhängern der 'guten' *técnicos* oder der 'bösen' *rudos*. Über die Grenzen dieser Zugehörigkeit zur *porra técnica* oder *porra ruda* hinaus existiert seit 1974 ein alljährlich am ersten Sonntag im Januar stattfindender gemeinsamer Pilgergang zur Virgen de Guadalupe, an dem 1993 immerhin über 500 Menschen teilnahmen:

---

94 Siehe z. B. Berichte über Streiks in *La Jornada* 17.6.1993, *Box y Lucha* 25.6.1993.

95 Angaben nach *La Jornada* 17.1.1997, 18.1.1997.

Fue un detalle muy hermoso ver a las diversas porras que existen en las arenas del Distrito Federal y del Valle de México. ¿Se imaginan?, estas porras que a veces se agreden verbalmente como Los Hooligans, La Científica, La Jr., La Ruda, todas ellas reunidas en la gran camaradería para visitar a la Virgen Morena.<sup>96</sup>

Ähnlich wie in anderen lateinamerikanischen Ländern existieren in Mexiko spezifische Tage, an denen unterschiedliche Berufs- oder Bevölkerungsgruppen gefeiert werden. Diese Tradition wird vornehmlich von den unteren Gesellschaftsschichten ernst und als Anlass für Festlichkeiten oder Geschenke genommen. Der Popularität von Lucha Libre innerhalb dieser Bevölkerungsgruppen entsprechend existiert auch der *Día del Luchador*, der im Mai mit einem Gratisprogramm bestehend aus einer Messe, Lucha Libre-Darbietungen und anderen sportlichen Wettkämpfen von dem Sindicato Nacional de Luchadores y Referís Profesionales ausgerichtet wird.<sup>97</sup>

In den städtischen lateinamerikanischen Volkskulturen ebenso präsent ist die Wahl der *reinas*, der Königinnen als repräsentative Vertreterinnen von bestimmten – sozialen – Gruppen. Das Phänomen ist zwar auch in Form von Schönheitswettbewerben in gehobenerem sozialen Umfeld verbreitet, doch wird – ähnlich wie das Fest der *quinceañeras*<sup>98</sup> – dieses Ereignis von den unteren Schichten mit mehr Ernsthaftigkeit, Hingabe und Aufwand zelebriert. Die *reina de la Lucha Libre* wird alljährlich bei einem großen Ball gekrönt, der von der Zeitschrift *Box y Lucha* organisiert wird. Bei moderatem Eintrittsgeld, das auch finanziell schwächere Zuschauer sich bemühen aufzubringen, treffen sich in einem angemieteten *salón de baile* Kämpfer, Publikum, Schiedsrichter, Veranstalter und Fachpresse zu einem gemeinsamen Fest. Man

---

96 *Box y Lucha* 15.1.1993.

97 Siehe dazu *Box y Lucha* 28.5.1993.

98 Traditionell gilt der 15. Geburtstag der Mädchen als Eintritt in die Welt der Erwachsenen – mit all den 'Gefahren', die diese für Mädchen in Lateinamerika bereithält. Das Mädchen wird ähnlich einer Braut herausgeputzt, ihr wird eine Messe gelesen, und bei dem anschließenden großen Fest, das über lange Zeit vorbereitet wurde und Familien bis an den Rand des finanziellen Ruins führen kann, werden zu Beginn Verhaltensanweisungen und Warnungen für die nun zur Frau gewordenen Jubilarin szenisch dargestellt. Dann wird mit der gesamten Nachbarschaft ausgiebig gefeiert. In der Mittel- und Oberschicht nimmt diese Tradition zunehmend ab, die Mädchen wehren sich einerseits gegen die in der Zeremonie verankerten konservativen Werte und ziehen andererseits die inzwischen üblicherweise als Kompensation angebotene Auslandsreise vor.



kennt sich über Jahre aus den Arenen, tanzt mit den maskierten Kämpfern, die in ihren Anzügen zum ersten Mal wahrhaftig verkleidet aussehen, und krönt stolz 'seine Reinita', die dieses Jahr noch schöner aussieht als im vorherigen ...

Durch diese Bräuche werden nicht nur die Beziehungen der Zuschauer untereinander gefestigt, erlebt man sich als eine in der gemeinsamen Welt des Lucha Libre aufgehobene Gemeinschaft, sondern auch die Verbindungen zwischen Akteuren und Publikum wird verstärkt. Auffällig ist, dass bei solcherart Veranstaltungen selten die Fernsehstars des Lucha Libre teilnehmen, sondern zumeist die Kämpfer, die permanent leibhaftig in der gewohnten Arena zu sehen, zu bejubeln und auszupfeifen sind. Zwar haben zum Beispiel auch Fußballvereine spezielle Fan-Programme, doch sind im Falle von Lucha Libre die Veranstaltungen an die Traditionen der urbanen unteren Schichten geknüpft, aus denen sowohl Publikum als auch Kämpfer stammen. Die gemeinsame Teilhabe an Praktiken der urbanen Volkskultur hat eine gruppenaffirmative Wirkung und führt zu einer Erfahrung als soziale Gemeinschaft, die über das Phänomen Lucha Libre hinausgeht. Es geht nicht vorrangig um das Zusammentreffen mit Berühmtheiten, sondern um das Miteinander mit den eigenen Helden, wobei das Publikum selbstbewusst seinen Anteil an der Heldenbildung proklamiert. Man ist sowohl als Kämpfer als auch als Zuschauer stolz, Teil dieser gemeinsam geschaffenen Welt zu sein, die ihre eigenen Traditionen, Bräuche und Riten besitzt.

**"Tiene el Yaqui algo que muy pocos luchadores poseen: unas piernas privilegiadas"<sup>99</sup> ... – Das Körperbild im Lucha Libre**

Die Darstellung der Körper und ihrer Fähigkeiten, das Aufeinandertreffen von zwei oder mehreren – halb nackten – Körpern in einem rein physischen, direkten Kräfteressen sind die Schlüsselemente des Showsports Lucha Libre. Dabei ist es nicht der natürliche Körper, der zur Schau gestellt wird, sondern ein in langem Training und durch spezifische Ernährung geformter, vergrößerter Körper, der zum Träger von Bedeutungen wird. Die Narrationen des Körpers stehen vor den Erzählungen von Verrat, Gerechtigkeit etc., die die Kämpfer im Ring

---

99 *La Afición* 23.9.1933.

**mittels** ihrer Körper, deren Bewegungen und Konstellationen darstellen.

Für die Presse dienten zu Beginn nicht nur Lucha Libre selbst, sondern auch die Körper der Kämpfer als Projektionsflächen für Interpretationen, die über den Rahmen Lucha Libre hinausgehen:

En su mirada [la del Yaqui Joe; *Anm. d. Verf.*] se refleja la tristeza de todo aquél que ha sufrido en tierra extraña. Esta mirada la tienen nuestros pobres braceros que durante nuestra revolución marcharon a los campos yankees con la esperanza de ganar dolares a raudales. Y ganaron unos pocos de ellos, pero a cambio de qué penalidades, de qué vejaciones. Así Joe se ha hecho martajado por la intriga, por el odio al azar, por la idea de superioridad que tienen sobre nosotros los rubios del país del dolar.<sup>100</sup>

Der Körper eines *luchador* zeichnet sich zum einen durch seine Stärke, Widerstandsfähigkeit, Muskulösität und Masse aus – dank Krafttraining und Volumen fördernder Ernährung.<sup>101</sup> Zum anderen besitzt er zumeist – trotz der Korpulenz – eine große Elastizität und Beweglichkeit, die in endlosen Gymnastik-, Fall- und Springübungen erreicht wird. Das Ziel ist der Körper *bigger than life*, exemplarisch vorgeführt von Kämpfern wie "Canek", "Dos Caras", "El Hijo del Santo": größer, beeindruckender, resistenter und stärker als der durchschnittliche Mexikaner. Der Wunsch nach – physischer – Überlegenheit wird projiziert durch dieses Körperbild, es impliziert gleichzeitig die Möglichkeit, sich diesem Bild durch Training anzunähern.<sup>102</sup> Im traditionellen Lucha Libre ist das aber nicht die einzige Form der erfolgreichen Körperdarstellung: Vom Ideal des 'Übermanns' abweichende Körper-

100 *La Afición* 23.9.1933.

101 Siehe dazu die beeindruckenden Speisepläne der Kämpfer in *Lucha Libre, Quince Años de Historia en México* 1948 und Valero Mere 1978.

102 In den Interviews der Kämpfer geben diese als Entscheidungsgrund für eine Kämpferkarriere häufig den Wunsch nach Stärke, Sich-Wehren-Können und Respekt in einem feindlichen Umfeld an; siehe exemplarisch den Ex-Kämpfer Luis González, Interview mit der Verfasserin, 13.11.1998, Mexiko-Stadt:

"[...] me nació el deporte porque yo peleaba en la calle con un joven chamaco igual que yo y me golpeaba y en eso pasaba una persona de la cual se me acercó y me hizo saber que pues había manera de aprender a defenderme porque me habían pegado y me invitó a que yo fuera a dónde él estaba ejerciendo sus clases de lucha [...]" und Antworten von Lucha Libre-Schülern von Promo Azteca, Gruppeninterview am 8.9.1997, Mexiko-Stadt:

"[...] la gente guarda un respeto hacia el luchador, a veces hasta lo ve con miedo [...]", "[...] para tener un buen cuerpo [...]", "[...] empecé a entrenar porque en mi barrio había que estar muy vivo, muy cabrón [...]"

typen setzen speziell ihre 'Makel' als Waffe und Unterhaltungsmoment ein; der übergewichtige Kämpfer "Brazo de Plata", genannt "Super Porky", benutzt seine Körperlichkeit – den überdimensionalen Bauch – in Slapstickmanier, der kleinwüchsige Kämpfer "La Chivita" beispielsweise beeindruckt durch behändes Entwischen und den 'Kampf von unten'. Im Lucha Libre waren von Anbeginn auch solche Kämpfer erfolgreich, deren Körperlichkeit keinem idealen Wunschbild, sondern vielmehr den in der mexikanischen Gesellschaft häufig anzutreffenden Körperformen entsprechen. Der Kämpfer "Mayflower" beschreibt zum Beispiel seinen Kollegen "Rudi Reyna" folgendermaßen:

Lo que cuenta es el desempeño y la presentación arriba del ring. No le importa que seas pequeño, delgado, gordo, flaco, como sea. Te puedo hablar de Rudi Reyna [...], es un poquito más bajo que yo, gordito, panzoncito, o sea, llamaba mucho la atención por su forma, llamaban mucho la atención las cosas que hacía, caía mucho en gracia, [...]103

Die Abweichungen vom Ideal werden spielerisch in Szene gesetzt, das dabei entstehende Lachen ist jedoch nicht hämisch, sondern lustvoll, solidarisch und identifikatorisch: Man erkennt sich selbst wieder, jedoch im Kontext des Kampfes, der Auseinandersetzung unter starken Männern, des Sieges. In den neuen Lucha Libre-Unternehmen hat sich das Körperkonzept durch die Annäherung an das US-amerikanische Wrestling und den Einfluss des Fernsehen gewandelt. Neben wenigen Kämpfern, die durch Charisma, Kostüm und Figur ihre körperlichen 'Mängel' wettmachen, werden dort hauptsächlich attraktive, erotisch konnotierte und wohlgeformte Körper vorgeführt. "Es la imagen, es el cuerpo que vende", wie es der Programmleiter von Triple A bestätigt.<sup>104</sup>

Dabei ist auch der Körper des Idealkämpfers, des 'Übermannes', im Gegensatz zu dem modernen Ideal der bürgerlichen Alltagskultur vom Körper ohne Spuren des Lebens<sup>105</sup> nicht makellos: Sichtbare Zeichen wie tiefe Narben hauptsächlich an der Stirn, aber auch Verkrümmungen der Hände, Verletzungen der Ohren (*orejas de coliflor*) und Ähnliches zeugen von der Authentizität des Spektakels, dem vollen Einsatz seiner Teilnehmer und erzählen von dem Arbeitsleben als Kämpfer. Der langjährige Kämpfer "Perro Aguayo" trägt auch ohne

103 Mayflower im Interview mit der Verfasserin, 19.11.1998, Mexiko-Stadt.

104 Marcos Medina im Interview mit der Verfasserin, 11.6.1997, Mexiko-Stadt.

105 Siehe dazu Pfister 1997, S. 11.

Maske die Zeichen des Lucha Libre im Gesicht, Carlos Monsiváis beschreibt ihn:

Dicho sea de paso el extraordinario Perro Aguayo tal vez le deba parte de su éxito a la condición de su rostro, tallado en piedra de los sacrificios de incontables encuentros, máscara no perfectible, contribución del azar desmesurado a la estética de las sobreposiciones. (Un rostro de ídolo de las islas, un rostro sepultado por los arrasamientos del pueblo sobre el entarimado.)<sup>106</sup>

Der Körper im Lucha Libre fungiert als Spiegel sowohl der Realität als auch der Phantasien der unteren urbanen Schichten Mexikos. Die Idee vom trainierten, kraftvollen und dadurch gesunden Körper wurde bereits seit Beginn der Industrialisierung für die unteren, proletarischen Schichten propagiert. Zum einen entsprach dies dem damals aufkommenden Bild vom Körper als Maschine, form- und entwickelbar und damit effizienter einzusetzen in der industriellen Produktion. Zum anderen war der Körper das einzige Kapital dieser Bevölkerungsgruppen, die schnelle und effektive Veränderung des Körpers ein Ziel der Unterklassensportarten. Die Verbindung von modernen Vorstellungen des Körpers – als Natur und als durch Arbeit formbar und dadurch Produkt, Ware werdend – findet ihren Ausdruck in den Anfängen des Bodybuildings und des Ausstellens von trainierten Körpern im Rahmen von Warenausstellungen Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts.<sup>107</sup>

Im – traditionellen – Lucha Libre verbindet sich der Dar- und Ausstellungs-gedanke eines durch persönlichen Einsatz modifizierten Körpers mit der Inszenierung von real existierenden Alternativen zu gesellschaftlich normierter Körperlichkeit, die ähnlich der Figur des *bufón* gerade aus ihrer Andersartigkeit Gewinn schlagen.

In Mexiko ist zudem ein anderer Umgang mit physischen Handikaps als in Europa festzustellen, wo die Separation von Behinderten in speziellen Einrichtungen weit verbreitet ist und sie aus dem öffentlichen Leben relativ ausgeschlossen bleiben. Bedingt sicherlich durch mangelnde medizinische Versorgung, aber auch wegen der – zum Teil notgedrungenen – größeren Nähe und Häufigkeit scheint der Umgang mit körperlichen Mängeln in Mexiko unbefangener, alltäglich. So lässt sich mehr Respekt oder Normalität im Umgang mit diesen Menschen

<sup>106</sup> Monsiváis unveröffentl. Manuskript, S. 1.

<sup>107</sup> Siehe dazu Stratton 1999.

als zum Beispiel in Deutschland erkennen.<sup>108</sup> Daher ist es weniger verwunderlich, dass der kleinwüchsige Kämpfer "La Chivita" im Interview Fragen nicht verstand, die auf eine mögliche Diskriminierung oder seine Zur-Schau-Stellung abzielten. Kämpfe von 'Zwergen', von so genannten 'Liliputanern' haben im europäischen Kontext die Konnotation von Freak-Shows oder erzielen für den außenstehenden Blick durch ihre Ähnlichkeit mit – kämpfenden – Kindern eine perfide Wirkung. In Mexiko ist die Rezeption unmittelbarer: Man lacht, aber nicht gehässig, ist offen neugierig und applaudiert dem Können im Ring. Zudem sind sie im Lucha Libre ein bekannter Anblick, da seit seiner Einführung immer wieder Kleinwüchsige auftraten.<sup>109</sup> Das Publikum erwartet von diesen Kämpfern zunächst eher Unterhaltung als Kraftproben, die Agilität und das kämpferische Können überzeugen die Zuschauer jedoch, so dass man ihnen nicht nur Neugierde, sondern Anerkennung entgegenbringt. "La Chivita" antwortete auf die – intentionierte – Frage nach der Rezeption durch das Publikum:

[...] yo que soy enanito, creo que es el respeto, no es el morbo [...] El morbo a la vez, quizá, porque van a decir '¿a poco un enanito, pongamos, va a hacer lo que va a hacer un grande?', ¿verdad? Ése es un morbo. Y le demostramos que sí lo hacemos mejor que ellos [...] a veces.<sup>110</sup>

### *Die Körperarbeit im Lucha Libre*

Dem Arbeiten als professionellem Kämpfer geht in der Regel ein ca. dreijähriges Training voraus, dass von ehemaligen Kämpfern angeleitet wird.<sup>111</sup> Bereits nach ein bis zwei Jahren tragen begabte Schüler ihre

108 Vgl. die Wahrnehmung der US-amerikanischen Autorin Maryse Holder, die in ihrem autobiographischen Briefroman "Ich atme mit dem Herzen" beschreibt, wie ihr der eigene Umgang mit ihrem körperlichen Manko einer Gesichtslähmung in Mexiko sehr viel einfacher fiel, da die Reaktionen darauf Normalität erzeugten. Siehe Holder, Maryse (1988): *Ich atme mit dem Herzen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (neue frau).

109 Im prähispanischen Mexiko wurden sowohl bei den Azteken als auch den Mayas Kleinwüchsige als Göttergesandte und Glücksboten geehrt. Das heißt, ihre Besonderheit wurde positiv gewertet.

110 La Chivita im Interview mit der Verfasserin, 1.6.1997, Mexiko-Stadt.

111 Ähnlich anderer Theater- oder Performancekünste werden die Lucha Libre-Techniken von Generation zu Generation vermittelt. Die folgenden Angaben beziehen sich auf informelle Gespräche mit Lucha Libre-Schülern, Beobachtungen in Trainingshallen (Gimnasio Charles Bronson Mexicano, Gimnasio de la EMLL, Escuela de Lucha Libre Profesional Promo Azteca), Interview mit Ray Mendoza,

ersten Kämpfe in Vorort- und Provinzarenen aus, bis sie letztlich die Lizenz als Profi erhalten. Die Schüler beginnen in unterschiedlichem Alter, zum Teil trainieren bereits Kinder. Ein Großteil der Aspiranten hat davor bereits andere Sportarten ausgeübt, viele kommen von anderen Kampfsportdisziplinen oder vom Bodybuilding. Einige sind über kämpfende Familienmitglieder zum Lucha Libre gekommen, alle sind sie Fans und haben spezielle Kenntnisse über Lucha Libre. Viele haben sich dessen Ausübung jedoch wesentlich einfacher vorgestellt als es in der Realität von ihnen gefordert wird. Alle Anfänger müssen in den ersten Wochen ein Initiationsritual über sich ergehen lassen, das als Probe für Ernsthaftigkeit, Hingabe, Respekt und Demut gegenüber dem Lucha Libre gilt: An einem Trainingstag wird sowohl ihre physische als auch psychische Belastbarkeit durch harte Schläge und verbale Demütigungen äußerst strapaziert. Kommt der Schüler dennoch weiterhin zum Training, ist er in die *communitas* aufgenommen.<sup>112</sup>

Neben Muskelaufbau und Krafttraining sind es drei Ringervarianten, die zunächst erlernt werden:

- *lucha olímpica*
- *lucha intercolegial*
- *lucha grecorromana*

Hinzu kommt der Unterricht in *Lucha Profesional*:<sup>113</sup> Durch Beobachtung, Nachahmung und endlos scheinende Repetition werden einerseits

---

5.11.1994, Mexiko-Stadt, Gruppeninterview mit Lucha Libre-Schülern von Pro-mo Azteca, 8.9.1997, Mexiko-Stadt.

112 Der 72-jährige Ex-Kämpfer Mayo Romero beschreibt dieses Ritual bereits aus den vierziger Jahren:

"Empezé con toda la, pues, con todos los sufrimientos que pasa uno para cualquier cosa que uno quiere aprender, porque en aquél tiempo y no sé si actualmente, para llegar a medio figurar había que pasar por los 'señores de la guillotina' que le pegan al nuevo a ver si de veras tiene ganas de seguir luchando. El que tiene ganas de seguir luchando regresa al gimnasio y, al que le duelen los golpes ya no regresa y él, pues, definitivamente no sirve para el deporte." Mayo Romero im Interview mit der Verfasserin, 13.11.1998, Mexiko-Stadt. Derartige Initiationsriten kommen auch in anderen Kampfsportarten vor, v. a. im Boxtraining. Vgl. dazu u. a. Groeger 2001, S. 48 f.

113 Siehe dazu den Trainer und Ex-Kämpfer Ray Mendoza im Interview mit der Verfasserin für *Götter aus Fleisch und Blut*, ein Film von Janina Möbius und Heinrich Scholz; © mob film 1995:

"No se puede calcular el tiempo, porque hay muchachos que duraron conmigo tres años, y a los dos años ya empezaban a destacar, y allí van a luchar a pueblitos, a pueblitos, a lugares pequeños.

Bewegungssequenzen, Griff- und Sprungkombinationen, das Timing, die Koordination mit dem Gegner und das Gespür für den Raum im Ring inkorporiert, so dass diese – ähnlich wie bei einem Tänzer – in das kinetische Gedächtnis eingehen und jederzeit unbewusst abrufbar sind. Das ist essentiell, um die trotz der Vorherbestimmtheit der Kämpfe für Improvisationen verbleibenden Freiräume instinktiv nutzen zu können, ohne den Gegner in Gefahr zu bringen. Ähnlich der *Contact Improvisation* ist das Grundscheema der körperlichen Zusammenarbeit Aktion und Reaktion, Nähe und Distanz, Griff und Gegengriff (*llave y contrallave*).

*Lucha Profesional* beinhaltet aber auch die Körperarbeit in Hinblick auf die Inszenierung, die Rolle, den Effekt: das lautstarke, aber schmerzfreie Fallen, die Gestik, Mimik, das Gespür für Publikum und Spannungsverlauf des Kampfes, das Darstellen der Kämpferfigur. Die Körperarbeit im Lucha Libre ist ein komplexes Gebilde aus vergrößertem Zeigen und Darstellen, der Arbeit mit und vor dem Publikum und aus dem gleichzeitigen Verstecken der theatralen Elemente hinter der 'Maske' des 'normalen Sports'. Sie ist die Balance zwischen Exzess und Glaubwürdigkeit, zwischen Gegnerschaft und Zusammenarbeit mit den anderen Kämpfern, das Zusammenspiel von regelhaften, reflexartig abrufbaren Abläufen und Improvisationen. Ähnlich der westlichen Schauspielkunst liegt das Paradoxon der vermittelten körperlichen und performativen Techniken des Lucha Libre darin, diese einerseits per-

---

Hay algo que luego se tiene que aplicar: tener reflejos, tener ..., calcular el ring, este ring. Los rings son 6 por 6, profesional, quiere decir que son 24 metros. En un público pierde uno luego la noción, la noción del movimiento, y es lo que tiene uno que aprender: los reflejos, para poder coordinar, que es un poquito difícil. Saber trasmitirle a un público lo que siente uno es muy difícil. Más que nada divertirlo, convencerlo es lo más difícil.

Hay que aprendan intercolegial. Intercolegial es aprender a luchar fuerte, a rendir, a rendir. Esto es lo que requiere la lucha profesional. La olímpica son los cimientos, la intercolegial es – se puede decir la secundaria de la lucha –. Y posteriormente para aprender, entrar a la preparatoria, la profesional, ya es la lucha profesional, pero allí también quiere empleándose, ir adquiriendo su propia personalidad, para poder vivirla y trasmitirla a un público." Den Vergleich mit Institutionen der staatlichen Ausbildung findet man häufig, er zeugt von dem Versuch, Lucha Libre gesellschaftlich aufzuwerten und dem Wunsch, als Berufstätiger ernst genommen zu werden. Auch im Boxen wird eine Begrifflichkeit der Bildungsinstitutionen benutzt, die den Unterprivilegierten – Hauptgruppe der Sportler sowohl im Boxen als auch im Lucha Libre – häufig verschlossen bleiben. Vgl. Lukcas 2001, S. 40 f.

fekt zu beherrschen und andererseits nicht als Techniken erscheinen zu lassen, sie zu überwinden.<sup>114</sup>

Während der gesamten Trainingszeit werden von den ehemaligen Kämpfern, die als Trainer und zum Teil als Vaterfiguren eine hohe moralische Autorität besitzen, die ethischen Werte des Lucha Libre beschworen:<sup>115</sup> Nicht nur der Initiationsritus, sondern verbale Anweisungen, Anekdoten und forcierte Situationen im Ring dienen dazu, den Anfängern Respekt, Ernsthaftigkeit, Verantwortungsbewusstsein, Demut und Zusammengehörigkeitsgefühl einzuprägen.<sup>116</sup> Dies ist für die *communitas* Lucha Libre aus mehreren Gründen unerlässlich: Zum einen bildet Lucha Libre aufgrund der durch die Maske gewährten Anonymität der Kämpfer und dem offiziellen Leugnen seiner Verabredungen eine Art Geheimbund, bei dem man sich auf die Verschwiegen- und Verschworenheit der Mitglieder verlassen können muss. Zum anderen muss im Lucha Libre das körperliche Risiko möglichst gering gehalten und die latente Gefahr des Entgleisen der Emotionen, der Gewalt gebannt werden. Der Ethos des Lucha Libre verpflichtet die Kämpfer, trotz der Exzesse sich nicht unkontrolliert gehen zu lassen, sich nicht egozentrisch in den Vordergrund stellen zu wollen, sondern permanent auf den 'Gegner' zu achten und mit diesem jenseits von individuellem Ehrgeiz oder Animositäten für einen spannenden, spektakulären Kampf maximal zu kooperieren. Darüber hinaus wird diese Demut, das Zurückstellen eigener Bestrebungen hinter das Gesamtschauspiel Lucha Libre von dem – zukünftigen – *promotor* erwartet. Er setzt die

---

114 Siehe dazu Ruffini 1995.

115 Vgl. Ruffini 1995, S. 22, der seine Untersuchung über die Ähnlichkeiten der Techniken und Werte beim Boxen und Schauspielen mit dem Satz beendet: "Technik und Ethik sind – im Theater und außerhalb – zwei Seiten der gleichen Medaille."

116 Vgl. die ethische und moralische Erziehung im indischen Wrestling, die einen Großteil des Trainings einnimmt, da dort das Wrestling nicht nur eine Sportart, sondern eine Lebensweise bedeutet; siehe dazu Alter 1992. Und vgl. die asketische Opfer-Ethik der Preis-Boxer, die korreliert mit der immer wieder heraufbeschworenen Gefahr des Niedergangs durch die Verführungen des Ruhmes: Frauen, Alkohol und falsche Freunde. Siehe dazu Wacquant 2001. Auffällig in der mexikanischen Berichterstattung zum Beispiel in der Zeitschrift *Box y Lucha* ist, dass im Box-Teil häufig abschreckende Fälle von Dekadenz und Abstieg ehemals erfolgreicher Boxer geschildert werden, während dieses Bild im Diskurs des Lucha Libre nicht vorkommt. Denn Lucha Libre bietet einerseits nicht dieselben Verdienstmöglichkeiten, und andererseits verliert es nicht die Verbindung zum 'einfachen Mann des Volkes' und dessen schlichten Wünschen.



Kämpfer nach eigenem Ermessen und seinen Vorstellungen über die 'Politik' einer Figur in den Programmen ein und fordert die Einhaltung der Regeln, der Rolle und des festgelegten Ablaufs der Show.<sup>117</sup>

Die professionellen Kämpfer behalten das permanente Training bei, um ihr Bewegungs- und Griffrepertoire zu erweitern, die Zusammenarbeit zu verbessern und durch Krafttraining in eine höhere Gewichtsklasse aufzusteigen. Zudem entstehen in den Trainingskämpfen neue Konstellationen zwischen den Kämpfern und sie bieten den *luchadores* die Möglichkeit, den *promotor* zu beeindrucken, der auch aufgrund der Trainingskämpfe und des dort gezeigten Potentials sein Programm und den Ausgang der Kämpfe bestimmt.

### Die Heldeninszenierung im Lucha Libre

Der legendärste Kämpfer Mexikos war "El Santo". Durch seinen Ruhm und seine Filme ist er auch Mexikanern bekannt, die keinen Bezug zu Lucha Libre haben. Von dem Privatmenschen hinter der Maske weiß man bis heute wenig, seine Geschichte und Biographie als "El Santo" wurde in Mexiko jedoch über Zeitschriften, Radio und Fernsehen einem breiten Publikum vertraut. Darin sind Teile seines 'realen' Lebens als Rodolfo Guzmán enthalten, die die Identifikation mit der Figur "El Santo" noch verstärken. Wie Gebauer in seiner Untersuchung über Sportidole feststellt (Gebauer 1988 a: 133), ist die Konstruktion von Idolen mittels Sprache, das heißt in Texten ein wesentlicher Bestandteil der Funktionsweise der 'Helden':

Die künstliche Erzeugung von Idolen durch die Sprache gehört zu deren normalen Funktionieren. Sportidole erhalten, wie die anderen Idole, ihr Leben aus und in Texten: allein dadurch, daß sie in 'Geschichten', erzählten, geschriebenen, gefilmten, übertragenen Wirklichkeiten mit einer eigenen Ordnung, vorkommen und von diesen geformt werden, gewinnen sie eine besondere Existenzweise, die nur Idolen zu eigen ist. Als textliche Produkte sind sie *mehr* als die empirische Sportler-Personen; was das Idol ausmacht, geht über die Beobachtung hinaus. Die wahrgenommene Idol-Person transportiert zusammen mit ihrer Maske [hier im Sinne von persona, Charisma; *Anm. d. Verf.*] gleichsam ihre Biographie mit sich.

---

<sup>117</sup> Diese Demut spiegelt sich auch in der häufig geäußerten Dankbarkeit gegenüber Lucha Libre wider ("la lucha libre me ha dado todo, le debo todo"), da viele Kämpfer aus sozial niedrigen Schichten nur durch Lucha Libre zu Ansehen und Einkommen gelangten.

*Die Geschichte des "El Santo" in Mexiko*

"El Santo" wird am 23. September 1915 als Rodolfo Guzmán Huerta in Tulancingo, Hidalgo geboren, seine Familie zieht jedoch bald nach Mexiko-Stadt. Als Kind einer armen Familie versucht er, über den Sport aus diesen Verhältnissen herauszukommen. Er beginnt gemeinsam mit seinen Brüdern in kleinen Arenen für ein Taschengeld zu kämpfen, zu Beginn noch unter seinem Namen, dann maskiert als "Muerciélago II", bis ihn der Schiedsrichter Chucho Lomelín sieht und überredet, eine andere Figur anzunehmen, die des "Santo". Unter diesem Namen debütiert er am 26. Juli 1942 in der Arena México. Seine Figur ruft Polemik hervor: Er kämpft mit dem Namen "Heiliger" als *rudo*, zwischen den Runden kniet er nieder und betet, seine silberne Maske und das silberne Kostüm sind spektakulär. Erst 1962 wird er zur 'guten' Seite wechseln: Am 22. Juni 1962 bestreitet er seinen ersten offiziellen Kampf als *técnico*, um so noch mehr die Bewunderung des Publikums zu erlangen und seinem Bild als Vertreter der gerechten Sache zu entsprechen:

Fue su papel de rudo lo que le ayudó a su consagración en el gusto del público, mejor dicho, fue su cambio de bando a los técnicos lo que le valió, y es justo en ese momento que la gente le ubicó claramente dentro de los principios del bien y el mal.<sup>118</sup>

Zunächst jedoch wird er ab 1951 Held von bis zu dreimal wöchentlich erscheinenden Heftchen "Santo, El Enmascarado de Plata, un semanario atómico", in denen er in einer Mischung aus Fotogeschichte und Comic gegen Monster aller Couleur antreten und siegen muss. Durch diese *fotohistorietas* von José Guadalupe Cruz, von denen zeitweilig mehr als eine Million Exemplare pro Woche erscheinen, wird die Figur des Santo auch außerhalb der Arena berühmt. Hinzu kommt, dass durch die Fernsehübertragungen von Lucha Libre die Mittelklasse als neuer Rezipient gewonnen wird. So ist der nächste Schritt folgerichtig: "El Santo" erobert die Kinoleinwand. 1952 erscheint der erste Film von René Cardona, hergestellt in Zusammenarbeit mit dem Erfinder der Fotogeschichten, José G. Cruz, mit dem Titel "El Enmascarado de Plata". In diesem Film wird die Figur des "Santo" jedoch noch von ei-

---

<sup>118</sup> Delgado/Ocampo 1994, S. 84 f. Zum Folgenden siehe v. a. Valero Mere 1982 und Canto 1984.

nem anderen Kämpfer dargestellt, dem "Médico Asesino", in den darauf folgenden Filmen wird höchstens seine Stimme gedoubelt. In den Filmen kämpft und siegt "El Santo" als Retter der in Not Geratenen und Helfer der ohne ihn ratlosen Polizei von Mexiko-Stadt gegen jegliche Kräfte des Bösen und wird so zur Heldenfigur. Er spielt in den 25 Jahren seiner Kinokarriere in 48 Filmen mit, einige werden von ihm selber produziert.

Die Filme weisen folgende Charakteristiken auf: eine Beschränkung aufgrund sehr geringer Herstellungskosten, Repetition des immer gleichen Schemas, kaum vorhandene schauspielerische Fähigkeiten der Akteure und ein Ignorieren von Kausalitäten und Wahrscheinlichkeiten der Drehbücher. Aber sie begründen ein eigenes, nicht nur in Mexiko erfolgreiches Genre – *El Cine de Luchadores* – mit bisher rund 150 Filmen und manifestieren den Status des "Santo" als Legende, als mythischen Helden des Volkes. Zu einer mythischen Gestalt wird er auch aufgrund seiner Beständigkeit in der Welt des Lucha Libre: Er kämpft in den 35 Jahren, die er aktiv in der Arena ist, in über 15 000 Kämpfen, gewinnt mehrere Championtitel, demaskiert mehr als 50 andere *luchadores* und gewinnt über 30 Haarschöpfe, ohne selber jemals seine Identität preiszugeben. Seine bis zum Tode aufrechterhaltene Anonymität, das bis zuletzt gewährte Geheimnis seiner Silbermaske trägt entscheidend zu der Mythenbildung bei. Nachdem er sich 1977 nach 35 Jahren und mehreren Herzanfällen von der Arena verabschiedet hat, tritt er weiterhin im Volkstheater "La Blanquita" in Mexiko-Stadt auf, wo er in einem Ring Sketche spielt. In diesem Theater stirbt er am 5. Februar 1984 und wird mit seiner Maske bestattet. Zwei Wochen vor seinem Tod enthüllte er in einem Fernsehinterview zum ersten – und einzigen – Mal fast vollständig sein Gesicht. Der populäre Aberglauben des Volkes, "El Santo" könne nicht ohne seine Maske existieren, sieht denn auch in dieser – angeblich von seiner geldgierigen zweiten Frau initiierten – Enthüllung den Grund für seinen darauf folgenden Tod.

Für das Verständnis des Werdegangs von "El Santo" vom *luchador* zum mexikanischen Nationalhelden – vornehmlich der unteren Schichten, der Mehrheit der Bevölkerung – sind einige Faktoren zu berücksichtigen:

In Mexiko gab es zur Zeit des "Santo" einen Mangel an eigenen Heldenfiguren, sei es im Kino – das Kino der *charros*, des Pedro In-

fante war vorbei, neue kinematographische Idole nicht in Sicht –, sei es in den Massenpublikationen. "El Santo" hatte durch das populäre Spektakel Lucha Libre schon Berühmtheit erlangt, die es leicht machte, diese in andere Medien zu transportieren. Denn erst durch Massenmedien erlangen moderne Helden ihren Status (Carro 1984: 11):

Si bien las raíces de los superhéroes pueden encontrarse en todas las mitologías, es con la cultura de masas que estos personajes singulares alcanzan el lugar destacado que hoy ocupan en la literatura popular, la historieta y el cine.

Die Figur des "Santo" entspricht dabei dem Bedürfnis des Volkes nach einer Retterfigur, die Gerechtigkeit in diese ungerechte Welt bringt. Gleichzeitig befriedigt "El Santo" durch seine Maske den in Mexikos Populärkultur verankerten Hang zum Mysterium. Durch die nie abgelegte Maske konnte man davon ausgehen, dass sich unter der Maske wahrscheinlich der Arbeiter von nebenan verbarg, jemand wie man selbst. Denn das ist eine der wichtigsten Funktionen der Maske im Lucha Libre, von der auch die unbekannteren und dennoch bewundernten *luchadores* profitieren: Im Gegensatz zu der Feststellung von Gunter Gebauer (Gebauer 1988 a: 132), dass Idole ihrer 'Maske' – im metaphorischen Sinne – bedürfen und verschwinden würden, entfernte man diese, ist dies im Lucha Libre komplexer: Durch die Maske wird der Kämpfer überhöht und mystifiziert, gleichzeitig aber kann der Zuschauer sich unter die Maske jedwedes Gesicht denken, er weiß, dass es wahrscheinlich der Fahrscheinverkäufer aus dem Bus ist. "El Santo" selbst prägte den Satz: "Nadie hay detrás del enmascarado. Todos y ninguno a la vez." (Somos 1999: 8). Das Wissen um die Existenz eines 'Menschen hinter der Maske', dessen Lebensumstände mutmaßlich nicht wesentlich anders als die des Publikums sind, ist eine wesentliche Komponente der Heldeninszenierung im Lucha Libre.<sup>119</sup>

So lädt die Figur des Santo mit ihrer Maske, die nichts versteckt, sondern seine Identität begründet und dadurch offen ist für eigene Interpretationen, zur Identifikation ein. Sie ist eine *creación popular*, eine Heldenfigur, die nicht auf dem Reißbrett erfunden worden, sondern real präsent war und an deren Erfolg das Publikum einen aktiven Anteil hatte.

Dies unterscheidet "El Santo" fundamental zum Beispiel von US-amerikanischen Superhelden: "El Santo" existierte wirklich, er kam

---

119 Siehe dazu weiter unten.

von keinem anderen Stern oder aus einer fremden Welt, sondern war Teil der Welt Mexikos. Man konnte ihn jeden Samstag in der Arena anfassen, beschimpfen, sich seiner Existenz vergewissern. Auf der Leinwand war er der anonyme und unbesiegbare Held, aber in der Arena war er der (an)greifbare Kämpfer des Lucha Libre.

Wesentlich für die Konstruktion von "El Santo" als mexikanischem "working-class hero"<sup>120</sup> des 20. Jahrhunderts waren dementsprechend auch einige gezielt publik gemachte Elemente seiner Existenz hinter der Maske: sein Werdegang vom armen Bauernjungen zu einem Mann, der mit seinem Einkommen verantwortungsbewusst seine Frau und zehn Kinder ernähren konnte und dennoch stets bescheiden blieb, seine Religiosität und sein Familiensinn, seine moralische Unfehlbarkeit, seine Abstinenz von Alkohol und Tabak. Das sind Charakteristika, die ihn zum Prototypen des Stereotyps des 'guten mexikanischen Mannes' machten, der als Positivschablone des anderen, weit verbreiteten postrevolutionären Männlichkeitsklischees fungierte, das des *macho mexicano*.<sup>121</sup>

Durch seine lange Zeit als Kämpfer kam er dem Konzept der Zeitlosigkeit eines Mythos nahe, durch die Weiterführung der Legende durch seinen Sohn erlangt er fast die Unsterblichkeit, die er in seinen Filmen und Kämpfen schon gezeigt hat: Nach harten Schlägen, Stürzen und Sprüngen steht er wie neugeboren auf und kämpft weiter. In seinen Filmen drückt sich diese Zeitlosigkeit auch auf anderer Ebene aus: Er wechselt ohne Schwierigkeiten von Genre zu Genre, von der Vergangenheit in die Zukunft und bleibt doch immer er selber. Im Gegensatz zu vielen US-amerikanischen Superhelden, die nur Teilzeithelden sind (vgl. "Superman", der nebenher der Journalist Clark Kent ist), bleibt "El Santo" immer "El Santo". Zudem kämpft er unbewaffnet, das heißt, er hat nicht wie seine US-Kollegen ein großes Waffenarsenal oder ein Wundermittel zur Hand, sondern besiegt seine Feinde nur mit Hilfe des Lucha Libre, mittels seines Körpers. "El Santo" bietet innerhalb der mexikanischen Volkskultur eine Heils- und (Er-)Rettungsutopie an: Er bewegt sich innerhalb fließender Grenzen von Fiktion und

---

<sup>120</sup> Siehe dazu Rubenstein 1998 a.

<sup>121</sup> Wie Rubenstein anhand der Untersuchung von Filmen und Comics der neunziger Jahre nachweist, in denen das Bild des Santo wieder aufgegriffen wird, werden beide Klischees inzwischen infrage gestellt oder als der Vergangenheit angehörig dargestellt. Rubenstein 1998 a, S. 171 ff.

Realität, von fiktiven Göttergestalten und Menschen aus Fleisch und Blut, von dem Alltäglichen und dem Fantastischen.

Neben den wenigen Kämpfern, die nationale Berühmtheit und den Status als Idole erlangten, werden jedoch auch die unbekannteren *luchadores*, die allwöchentlich in den Arenen auftreten, von ihrem Publikum als – eigene – Helden gefeiert. Im Gegensatz zu anderen Show-sportarten vereint Lucha Libre – noch – die reale, sinnliche Verbindung, den konkreten Kontakt des Publikums zu den Kämpfern, den Helden, wie er charakteristisch für sportliche Helden in der Volkskultur ist.<sup>122</sup> Dabei ist die durch Maske und gewährte Anonymität noch verstärkte imaginäre Identität der Kämpfer ausschlaggebend für die Wandlung vom Sportler zum Idol in der Heldeninszenierung. Es gilt jedoch zu differenzieren zwischen der einmaligen Karriere des "Santo" als nationalem Superhelden und der Heldeninszenierung der alltäglich kämpfenden *luchadores*, auch wenn einige Faktoren wie zum Beispiel die Maske und die spezifische Verbindung zum Publikum für beide Sphären konstitutiv sind und diese sich wechselseitig bedingen.

### Dioses de Carne y Hueso – *Götter aus Fleisch und Blut*

Im traditionellen Lucha Libre wird ein kollektiver schichtenspezifischer Heldentypus inszeniert, dessen Rezeption polyvalent ist: Die Überhöhung der Kämpfer zu imaginären Kämpferfiguren entsteht aus der Verbindung von realen, physisch präsenten Kämpfern mit Bildern und Figuren, die aus dem "kollektiven Unterbewusstsein"<sup>123</sup> geschöpft werden. Diese Verkörperung **während** der Vorführung des Lucha Libre macht sie zu charismatischen Gestalten, die eine außer-

---

122 Siehe dazu Gebauer 1988a.

123 In Anlehnung an C. G. Jungs Terminus des "kollektiven Unbewussten" könnten die Figuren des Lucha Libre als Ausformungen der unbewussten Bilder gelesen werden, die den Inhalt des kollektiven Unbewussten bilden. Im Fall von Lucha Libre sollte man bei der Betrachtung seiner Figuren von einem restriktiveren Verständnis des Kollektivs ausgehen: Im Lucha Libre handelt es sich um tradierte Bilderwelten, Symbole und Phantasien der unteren Gesellschaftsschichten Mexikos, die hier zu einer Abbildung gelangen. Aus diesem Grunde wird in der vorliegenden Untersuchung – anders als bei Jung – vom "kollektiven Unterbewusstsein" gesprochen, aus dem die Anregungen zu Figuren des Lucha Libre entstammen. Siehe dazu Jung 1984 und Jung 1986; über die Figurentypen siehe unter Kap. 2, Lucha Libre als Volkstheater/Die Elemente der theatralen Inszenierung/Die Figuren.

alltägliche, durch das Mysterium der Maske zusätzlich gesteigerte imaginäre Existenz besitzen. Gunter Gebauer (Gebauer 1988 a) führt, ausgehend von Freud und Weber, den Begriff "Charisma" für die Charakterisierung der Relation zwischen modernen Sportidolen und deren Anhängern ein; Charisma, das sich im subjektiven, imaginären Erleben der Bewunderer und in äußeren Zeichen der Idole manifestieren muss. Während der von ihm beschriebene Heldentypus jedoch seine Rolle permanent aufrechterhalten muss und man sich kein anderes als das charismatische Leben und Sein des Idols vorstellen kann, sind die Kämpfer im Lucha Libre explizit nur während ihres Auftretens als 'außerroulinäre', übermenschliche ("Konán el Bárbaro") oder außerweltliche ("El Ultratumba") Geschöpfe inszeniert. Das Wissen um ihre menschliche Seite, ihr Dasein als – hart – arbeitende Lohn-Kämpfer, die Präsenz der geschlagenen und geschundenen Körper im Ring ist für die Heldenrezeption im Lucha Libre elementar. Was Gebauer mit dem ursprünglich für das Entstehen von Schizophrenie entwickelten Begriff des "double bind" beschreibt, die öffentliche Erwartung der Übermenschlichkeit des Idols ("Geh fort von uns und sei anders als wir!") und der gleichzeitig entstehende geheime Wunsch, er möge ähnlich sein und in der eigenen Welt verbleiben ("Bleib bei uns und sei wie wir!")<sup>124</sup>, ist im Lucha Libre von vornherein realer Bestandteil in der Wahrnehmung der Kämpfer. Die Maske, die Inszenierung auch der unmaskierten Kämpfer schafft hier den Bruch zwischen Person und Figur, zwischen Spiel, Fiktion und dem Selbst. Die Konvention des Lucha Libre als inszenierte Welt, bei der die Vermischung von Fiktion und Realität der Kämpfer und ihrer Figuren akzeptierter Bestandteil der vergnüglichen Wahrnehmung ist, ermöglicht die Schaffung und Rezeption von eigenen Helden, die jedoch nie die Verbindung zum Publikum und dessen Realität gekappt haben.<sup>125</sup> Unter der Maske weiß

124 Gebauer 1988 a, S. 136 f. Vgl. dazu die Darstellung der Kämpfer in der Lucha Libre-Zeitschrift *Box y Lucha*: Wie in Kap. 5: Von Malinche zu Miss Janeth ... dargelegt, werden einerseits die Kämpferinnen in ihrer Presserepräsentation zu Hausfrauen und Müttern statt zu Gladiatorinnen gemacht. Die Kämpfer korrespondieren gemäß den beliebten Fragebögen in ihren Vorlieben und Wünschen mit der Mehrheit des Publikums: Sie lieben Tequila, Tacos und mexikanische Musik.

125 Daher drückt sich die Relation Zuschauer – Kämpfer eher in einer Komplizenschaft aus denn in einer distanzierten Bewunderung und Abhängigkeit. Vgl. die Aussage der *aficionada* Guillermina Zarzosa, die sowohl pragmatische Nähe – auf beiden Seiten – als auch die Faszination des Ruhmes ausdrückt:

man den Nachbarn, den Busfahrer oder Tacoverkäufer mit ähnlichen Problemen des (Über-)Lebens in einer 22-Millionen-Stadt. Gleichzeitig entwickelt der Zuschauer eine fast religiöse Bewunderung für die Gestalt im Ring, der man – auch physisch – nahe sein möchte, ähnlich der intimen Beziehung zu seinen (Schutz)Heiligen.<sup>126</sup> Im Lucha Libre ist dem Zuschauer jedoch die Abhängigkeit der Kämpfer vom Publikum stets bewusst: In der Arena werden Helden gemacht und wieder zerstört. Denn neben dem fast religiösen Wunsch, seine Helden anzufassen, sie zu bejubeln und zu feiern, ist die Arena in Mexiko einer der wenigen Orte, wo man seine Idole kritisieren und zerstören kann, wenn sie nicht mehr das halten, was sie versprochen haben. Hier kann man seine Götter zurechtweisen und sie zu seinesgleichen, das heißt irdisch machen.

Es ist diese doppelte Funktion der Lucha Libre-Kämpfer als Gottgestalten – nach C. G. Jung ist der Heldenmythos ein archetypisches Bild und lässt die Helden zu Göttern werden – und als den Zuschauern ebenbürtige, ähnliche, auch leidende Männer, die ihnen immense Wirkung und Wichtigkeit innerhalb der urbanen unteren Schichten Mexikos verleiht.

Der Autor des Lucha Libre-Theaterstücks "Máscara vs. Cabellera", Víctor Hugo Rascón Banda, beschreibt die Reaktion des Volkes folgendermaßen:

Yo creo que la Lucha Libre es el fenómeno social más importante, colectivo de México. Porque por herencias prehispánicas y españolas, del catolicismo que tenemos, necesitamos ídolos, seres superiores, dioses. Y siempre nuestro dios es el Presidente de la República. Por seis años. Luego le destruimos y creamos otro. Este actual presidente [Ernesto Zedillo, 1994-2000; *Anm. d. Verf.*] no ha podido ser consagrado como dios. Es el primero que falla en trescientos años. Por torpe y porque no estaba capacitado. ¿Qué hace el pueblo que trae en la sangre, en los genes, en su inconciente colectivo esa necesidad?

---

"Para mí es bonito que me digan [los luchadores; *Anm. d. Verf.*]: oye, Doña Guille, gracias por fijarse tanto en mí. En navidad les hago sus calabacitas, y en el St. Valentín les hago sus corazoncitos, así de papel, no para todos, porque no tengo [suficiente dinero; *Anm. d. Verf.*]. [...] Así puedo participar en la fama, poder decir que les conozco sin máscara, o que me fuí con uno a tomar un café, [...]" Auch seinem Schutzheiligen bringt man in Mexiko Geschenke dar. Guillermina Zarzoza im Interview mit der Verfasserin, 14.11.1998, Mexiko-Stadt.

- 126 Man denke nur an den Einzug der Kämpfer in den Ring, während dem – Heiligen abbildern gleich – Mütter ihnen ihre Kinder zum Berühren entgegenstrecken; man hofft durch Berührung, an ihrer Kraft und 'Magie' teilzuhaben.



¿Qué hace para suplir los dioses? Crear dioses. El sabe que ellos [los luchadores, *Anm. d. Verf.*] son de carne y hueso. Sabe que llegan a un hotel, a su pueblito, vestido como todos nosotros cotidianamente. Pero cuando entran a la arena, cuando llegan disfrazados de colores, de máscaras de oropel, de dorados, de plata, en eso es la convención y dice: 'este es mi dios'. Y los toca y los jala. Y cuando están arriba del escenario, toma partido como en la vida. [...] Son héroes de carne y hueso porque uno sabe que viven en una colonia popular. Sabe que tienen hijos. Es más, sabe que están allí los familiares, las esposas. Los acompañan las novias. Es muy importante saber que también aman, que tienen parejas, que pueden estar casados. [...] Bueno, son mundos de ficción que se mezclan con la realidad y se mezclan y se convierten en realidad. Eso es su verosimilitud. Pasa un poco como los grandes actores de antes, el glamour de las estrellas, que uno se inventaba esas estrellas. Ya se perdió. [...] Este mundo de los luchadores no se ha perdido. Allí sigue siendo el glamour, el secreto, la presencia, la creación de una imagen. Porque viven de eso, eso es su vida y tienen que cultivar el mito.<sup>127</sup>

Im Lucha Libre verknüpfen die Kämpfer – bildlich – die christliche Vorstellung von dem durch Leiden zum Märtyrer gewordenen Helden, der durch seine Wiederauferstehung zum Göttlichen wird, mit der Repräsentation von agonalem Kampf: Im Lucha Libre ist nicht der Sieg konstitutiv für die Heldenrezeption, sondern die Nähe von Leid und Sieg, von Aufstieg und Fall. Auch im Kampfverlauf selbst lassen sich Bilder vom Märtyrer und der Auferstehung wiederfinden: Oftmals ist ein Kämpfer über längere Zeit Opfer von Schlägen und Angriffen der *rudos*, bis sich der scheinbar Geschlagene wieder aufrafft und mit letzter Kraft in einer großen Geste den Sieg erringt.<sup>128</sup> Daneben erfüllen einige Kämpfer wie "Perro Aguayo" und "El Vampiro Canadiense" von vornherein die Rolle desjenigen, der geopfert wird, den Schlägen ausgesetzt ist, der sich aber gerade durch seine Märtyrerrolle der Zuneigung und des Mitgefühls des Publikums sicher sein kann.<sup>129</sup>

Ganz irdisch kann man die Kämpfer als *working-class heroes* lesen, die den Lucha Libre-immanenten Ethos von Gemeinschaft, Re-

127 Interview mit Víctor Hugo Rascón Banda, 16.2.1995, Mexiko-Stadt.

128 Siehe dazu Roland Barthes, "Die Welt, in der man catcht": "Der Catch stellt den Schmerz des Menschen mit der ganzen Verstärkung durch die tragischen Masken dar: der Catcher, der unter einem als grausam berüchtigten Griff [...] leidet, zeigt das maßlose Gesicht des Schmerzes; wie eine primitive Pietá lässt er sein Gesicht sehen, [...]"; in Barthes 1986, S. 41.

129 Vgl. Gebauer zur frühchristlichen Heldeninszenierung: "Die Märtyrerpalme als Auszeichnung für vorbildliches Leiden erhielten die Geschundenen, aber die Auferstehung verwandelte die zerstörten Körper in triumphierende Supermänner.", in Gebauer 1997, S. 48.

spekt, vorbehaltlosem Körpereinsatz und Hingabe an die Arbeit verkörpern. Dies kann vom 'postmodernen' Teil der Bevölkerung Mexikos als überkommene Vergangenheitsreminiszenz gesehen werden, der Ethos hat aber für den Großteil des Lucha Libre-Publikums zumindest ideell noch Gültigkeit.<sup>130</sup> In der Darstellung des Lucha Libre, durch die Inszenierung seiner Figuren und Rollen, die Existenz und den möglichen Erfolg der *rudos*, aufgrund des Glamours und der Maßlosigkeit dürfen jedoch Kämpfer und Zuschauer wenigstens punktuell über asketische Richtlinien und Restriktionen der proletarischen Werte hinausschreiten in eine fiktionale, aber überschaubare Welt der mythischen Gestalten. In ihr ist nicht Logik und Rationalität, sondern Magie bedeutsam, und zur Lösung von Konflikten reicht der Körper aus.

Es ist jedoch die manifeste Leiblichkeit der Kämpfer im Ring, die sinnlich wahrzunehmende physische Präsenz, derer man sich durch Berührung vergewissern kann, es sind der Anblick und der Geruch des Blutes, das vergossen wird, die das Gegengewicht zu der Fiktion, der Ambivalenz von Realität und Inszenierung, Maske und Person schaffen. In modernen medialen Zeiten, in denen die Grenzen zwischen Realität und Fiktion zunehmend verschwimmen, in denen direkte leibliche Erfahrungen immer seltener werden, mag der Kämpfer als Stellvertreter fungieren. Lucha Libre bietet aufgrund seiner Inszenierung als Sport die Möglichkeit, sich gefahrlos der Fiktion hinzugeben, wobei diese kein *fake*, kein Betrug ist, da Lucha Libre durch seine – physischen – Helden seine eigene Authentizität erlangt. Diese explizite Körperlichkeit im Zusammenhang mit der Darstellung von Gewalt mag auch ein Grund für die Ablehnung von Lucha Libre durch die bürgerlichen Schichten Mexikos sein, die sich eher auf die medialisierte Darstellung Lucha Libres im Fernsehen einlassen können.

### **Lucha Libre als Spiel von Sport**

Lucha Libre wird nicht nur in seinem offiziellen Diskurs der Akteure des Lucha Libre als Sport gesehen, sondern hat real einige Gemeinsamkeiten mit dem Wettkampf- und Showsport. Die agonale Ausgangssituation, in der Spezialisten durch körperlichen Einsatz der kontrol-

---

<sup>130</sup> Siehe dazu die "Multitemporale Heterogenität" von García Canclini 1990, S. 15 ff. und vgl. die Inszenierung der US-amerikanischen Männlichkeits- und Gemeinschaftsideale durch den Westernhelden, Erhart 1997.

lierte Ausbruch von Gewalt innerhalb bestimmter Regeln ermöglicht wird, um nach dieser mimetischen Krise in eine neue, für alle Beteiligten verpflichtende Ordnung einzutreten, ist für Lucha Libre elementar. Daneben bedient sich Lucha Libre als arbeitsteilig hergestelltes Produkt Mechanismen der Massenkulturindustrie. Für spezifische soziale Schichten wird auf körperliche Auseinandersetzung basierende Unterhaltung geschaffen, die in ihrer Gestik und Körperlichkeit exzessiv ist und Emotionen schürt und zulässt, die in anderen sozialen Zusammenhängen tabuisiert sind. Sowohl für die Ausrichtung des Kampfes als auch für die Schaffung von Helden ist hier das Publikum ein konstitutiver Faktor. Seine Einflussmöglichkeiten gehen über die eines 'normalen' Wettkampfsport-Publikums weit hinaus. Lucha Libre ist aufgrund der Konvention als Inszenierung, seiner Vorherbestimmtheit nicht nur ein Wettkampfsport mit Showelementen, ebenso wenig ist es nur eine Show mit Sportelementen.

Hier ist nicht der Sieg oder die Niederlage wirklich entscheidend für die Rezeption, da der Ausgang des Kampfes nicht die Folgerichtigkeit eines sportlichen Wettkampfes besitzt, sondern allein von der Entscheidung des *promotors* abhängig ist. Das heißt, wir haben es mit der Inszenierung von Wettkampf zu tun. Dennoch tut das Wissen darum dem affektiven Erleben des Publikums, der ernsthaften Beurteilung zum Beispiel von Championkämpfen und dem Interesse oder der Teilnahme am Ausgang des Kampfes keinen Abbruch.<sup>131</sup> Die Frage, ob es sich bei Lucha Libre um Sport handelt oder nicht, ist insofern müßig, als dass man den unterschiedlichen Wirkungsweisen dieses Spektakels damit nicht näher kommt. Aufschlussreicher scheint an diesem Punkt der Analyse, Lucha Libre als ein **Spiel**, als das **Spielen von Wettkampfsport** zu betrachten. Nur so lässt sich die taciturne – und lautstarke – Bereitschaft des Publikums verstehen, an der Inszenierung von Wettkampf begeistert teilzunehmen.

Es geht also im Folgenden nicht um die Frage der Inszenierung, der Theatralität von Lucha Libre<sup>132</sup>, sondern um die Rezeption von Lucha

131 So notiert sich die *aficionada* Guillermina Zarzosa seit 35 Jahren die Ergebnisse der Kämpfe; nach Interview mit der Verfasserin, 14.11.1998, Mexiko-Stadt.

132 Siehe dazu u. a. Fischer-Lichte 1998, Fischer-Lichte et. al. 2000, 2001, 2001 a. Im weiteren Verlauf der Untersuchung wird die Theatralität von Lucha Libre aus jeweils unterschiedlichen Fokussierungen – Spiel, Theater, Ritual, TV-Show – dargestellt werden.

Libre als 'Sportspiel'. Zum einen ist das der diskursive 'Haupt- oder offizielle Rahmen' – im Sinne der Rahmentheorie Goffmans<sup>133</sup> –, denn Lucha Libre rekuriert zu seiner Legitimierung permanent auf das Paradigma 'Sport'. Zum anderen sind nur so der Gebrauch und die Rezeption der Sportelemente im Lucha Libre zu erklären. Das Publikum tritt nicht als Theaterpublikum in eine Konvention ein, sondern es wird zum Mitspieler der Darstellung 'Lucha Libre als Sport'. Gemäß der ihm bekannten Regeln trägt er als Spieler eines Zuschauers einer Wettkampfveranstaltung aktiv zu dem Spiel 'Wettkampf' bei. Trotz der Vorabentscheidung über den Ausgang des Kampfes – deren Existenz, nicht aber dessen Ergebnis dem Publikum bekannt ist –, werden der Verlauf sowie die Insignien des Sports (Trophäen, Championgürtel und Schiedsrichter) innerhalb des Spiels ernst genommen und dementsprechend lautstark wird agiert.

Ausgangspunkt schon früherer, traditioneller Spieltheorien (z. B. Huizingas "homo ludens" 1956) war die Übereinkunft über den Als-ob-Charakter des Spiels. Er verleiht allen Spielen eine andere Qualität als dem Handeln außerhalb des Spielrahmens, das immer Konsequenzen nach sich zieht.

Gregory Bateson entwickelte 1954 eine Theorie des Spiels<sup>134</sup> unter der Prämisse, dass es sich bei Spielen um Kommunikationssituationen handelt, deren soziales Funktionieren von einer paradoxen Struktur geprägt ist. Zunächst bedarf es eines metakommunikativen Rahmens, der klar kennzeichnet, dass es sich bei den innerhalb diesen Rahmens stattfindenden Handlungen um ein Spiel handelt. Die innerhalb dieses Spielrahmens vollzogenen Handlungen und ihre Aussagen werden von einer paradoxen Logik bestimmt: Zum einen sind sie, was sie darstellen, zum anderen nicht.<sup>135</sup> Darüber hinaus wird im Spielrahmen je-

---

133 Siehe dazu Goffman 1980 und Willems 1998. Goffman behandelt in seinem Werk "Rahmen-Analyse" explizit inszenierte Rahmenbrüche bei Fernseh-Ringkämpfen, die dadurch mit negativen Erfahrungen spielen würden. Siehe Goffman 1980, S. 448 ff.

134 Siehe Bateson 1981. Zum Spiel in rituellen Zusammenhängen siehe Kapitel 3: Lucha Libre als Ritual.

135 Siehe Gebauer/Wulfs Beispiel: Die Handlung eines Kusses innerhalb des Spielrahmens ist ein Kuss, aber er ist gleichzeitig eine Spielhandlung. Die Autoren folgern, dass innerhalb der Kommunikationssituation des Spiels die beiden Aussagen:

1. A liebt B.

2. B liebt B nicht

doch die implizite Behauptung aufgestellt, dass alle innerhalb dieses Rahmens gemachten Aussagen wahr seien, wodurch das Spiel erst ermöglicht wird, da sie die Bereitschaft zum Ernstnehmen und Einlassen auf das Spiel beinhaltet.<sup>136</sup> Dieses Paradoxon wird im Spiel nicht aufgelöst, sondern ist kennzeichnend für die Kommunikationsstruktur von Spielen. Bourdieu bringt es auf den Punkt, wenn er urteilt, dass es des Glaubens an das Spiel bedürfe, der es – hier im erweiterten Sinne – ermöglicht<sup>137</sup>:

In der Tat braucht man nur die im Sinn für das Spiel mitenthaltene Zustimmung zum Spiel zurückzunehmen, und schon werden die Welt und das Handeln in ihr absurd, und es entstehen Fragen über den Sinn der Welt und des Daseins, die nie gestellt werden, solange man im Spiel befangen, vom Spiel gebannt ist, also Fragen eines im Augenblick gefangenen Ästheten oder müßigen Betrachters.

Im Lucha Libre ist dieser Glaube Grundbestandteil der **lustvollen** Rezeption. Die stillschweigende Hinnahme von und lautstarke Hingabe an Paradoxien durch den Eintritt in die Spielkonvention ist zwar für die Rezeption von Lucha Libre als Spektakel nicht unerlässlich, jedoch mindert die Verweigerung der Akzeptanz des von Bateson entworfenen Spielrahmens die kathartische, emotionsvolle Wahrnehmung von Lucha Libre. Wenn man bei jedem Schlag, jeder Sequenz, jedem Sturz

---

gemacht werden, denn der Kuss ist einerseits eine Handlung der Liebe, zum anderen eine Handlung der Nicht-Liebe, da Handlung eines Schauspiels. Vgl. Gebauer/Wulf 1998, S. 193.

- 136 Diese implizite Aussage wird häufig nicht wahrgenommen oder mit der metakommunikativen Aussage 'Das ist ein Spiel' gleichgesetzt. Diese formuliert jedoch nur eine Andersheit, ein aus dem Alltagsgeschehen losgelöste Situation, und sagt nichts über den Wahrheitsgehalt des Spieles aus. Siehe dazu Gebauer/Wulf 1998, S. 193. Aus dieser Unschärfe resultiert womöglich auch die Umkehrung dieses Schematas, die MacAloon bei seiner Analyse der Olympischen Spiele als *performance system* unternimmt; bei ihm heißt es als Zitat Batesons: "The metacommunicative message 'this is play', which composes the play frame, has the following logical structure:

All statement within this frame are **untrue**.

I love you.

I hate you." In MacAloon 1984 b, S. 255, *Herv. d. Verf.* Dabei setzt er jedoch gleichzeitig eine wahre Aussage "This is the truth" in den Kern des Spielrahmens, der das Paradoxon dialektisch auflöst.

- 137 Dabei ist dieser Glaube kein mentaler Prozess, sondern eine unbewusste, aber sinnmachende Einverleibung, "ein Zustand des Leibes". Bourdieu 1987, S. 122 ff. Folgendes Zitat Bourdieu 1987, S. 123.

und jedem Kampfausgang über deren in der Alltagswelt verankerten Wahrheitsgehalt reflektiert, anstatt sich den Regeln des Spiels hinzugeben und die Paradoxien stehen zu lassen, verliert Lucha Libre seine emotionale und visuelle Kraft.<sup>138</sup> Ohne die Bereitschaft zum Glauben an das Spiel Lucha Libre als Wettkampf können einige Elemente wie die Championgürtel oder die bei einigen Kämpfen auftretenden *seconds* nur noch als Zitate aus der 'Vorlage' Sport rezipiert werden, die möglicherweise noch Kinder beeindrucken könnten, aber nicht ein erwachsenes Insiderpublikum.<sup>139</sup> Die Frage der Authentizität wird allein spielimmanent gestellt: Ein Kämpfer darf den Rahmen des Spiels nicht durch zu plumpe Darstellung sprengen, dies nimmt das Publikum übel, wird es doch aus der Spielkonvention gerissen und – wie Bourdieu beschreibt – gezwungen, sich dem Spiel nicht angemessene Fragen zu stellen und das Geschehen von seiner Effizienz und seinem Wirkungsanspruch her negativ zu beurteilen. Zum Spielcharakter gehört jedoch, dass im Lucha Libre mögliche Grenzüberschreitungen vorkommen – wie im Prolog *Vamos a las luchas* beschrieben –, so dass man nicht abschätzen kann, ob aus dem Spiel nicht Ernst wurde. Unsicherheit ist nach Don Handelman (Handelman 1998, Kap. 3) eines der Kennzeichen von Spiel. Den Grund der Unsicherheit sieht er in dem in westlichen Kulturen verankerten Unbehagen gegenüber unauflösbaren Paradoxien. Gleichzeitig spricht er von der möglichen Subversivität von Spielen aufgrund dieser Ungewissheit, die im Falle von

---

138 Selbstverständlich gibt es zunehmend – aufgrund des Fernseherfolges von Lucha Libre und vor allem im Zuge einer fragwürdigen 'Wiederentdeckung der Volkskultur' – auch ein distanziertes Publikum, das Lucha Libre als Ausdruck von Kitsch, Trash oder 'Urausdruck des surrealen Mexikos' und dadurch als Kult rezipiert und sich außerhalb des Spiels am Geschehen auf ironisierende oder paternalistische Weise erheitert. Dennoch werden auch diese Rezipienten mitunter von dem Live-Geschehen 'überwältigt'. Dabei handelt es sich aber um kein konstantes Publikum, oder aber mit der Zeit wird es zu *aficionados*, die wiederum 'mitspielen'. Ein Beispiel für diese Haltung siehe Rojas 2001. Eine ähnliche Rezeption lässt sich anhand der Filme des El Santo ablesen: Waren sie zu ihrer Entstehungszeit eine erfolgreiche Unterhaltung für breite Schichten Mexikos, gelten sie heutzutage aufgrund ihrer billigen Produktionsweise, der einfachen bis irrwitzigen Handlungsstränge, der schlecht gemachten Effekte und der daraus resultierenden unfreiwilligen Komik als Kultobjekte für ein Spezialpublikum, das aus anderen Schichten kommt als das ursprüngliche Zielpublikum.

139 Wobei das Wort Insiderpublikum bereits einen Einstieg in die Konventionen impliziert.

Lucha Libre aufschlussreich für die unterschiedlichen – und manchmal gegensätzlichen – Lesarten des Phänomens ist:

Its qualities of plasticity, and levity, together with its rejection of propositional validity, give the medium of play the potential to meddle with, to disturb, and perhaps to dissolve, centres of social gravity. Subversive, it can rock the foundations of a given phenomenal reality by making their presumptions uncertain and unpredictable. Given the logic of its meta-message, perhaps the greatest import of the play medium within public events is its capacity of communicate, with simultaneity, multiple messages that may be (but are not necessarily) mutually contradictory.<sup>140</sup>

Im Lucha Libre ist die Ungewissheit auf der Meta-Ebene Teil der Inszenierung, wie an dem im Prolog *Vamos a las luchas* beschriebenen Beispiel zu erkennen ist. Das potentielle Verlassen des Spielrahmens wird vorgeführt und ausgereizt. Es muss aber gemäß den Spielregeln (und Regeln des Spiels) ohne Konsequenzen bleiben: Nichts ist vernichtender für die Rezeption von Lucha Libre als der Einbruch von Wirklichkeit in Form von Unfällen oder gar Todesfällen, auch wenn diese immer wieder im offiziellen Diskurs als Beweis für die Authentizität von Lucha Libre angeführt werden.<sup>141</sup>

---

140 Handelman 1998, S. 69 f. Es gilt in Bezug auf Mexiko jedoch zu beachten, dass man aufgrund der politischen, historischen, kulturellen und sozialen Bedingungen weitestgehend gewohnt ist, mit Paradoxien zu leben. Dabei reicht der Umgang mit ihnen von einem stoischen Fatalismus bis zum lustvollen, spielerischen Kokettieren und Ausleben.

141 Vgl. die Kommentare in den USA zu dem während der Show verunglückten Wrestler Owen Hart 1999, hier nur ein Beispiel:

**"We are all actors in a play**

The people who had the easiest job coming to terms with the death of Owen Hart, oddly, were the fans. Of course, they weren't told until after. Amid all the noise and fakery that is professional wrestling, it is perhaps understandable that they could see a man dropped on his head from a height of 70 feet, and still think it was part of the act. So it was that, some minutes later, as his lifeless body was carried out of the ring, the Kansas City fans rose to give him a standing ovation. More complicated, and fascinating, were the reactions of some of the other players in the wrestling game. These are people, after all, who spend their entire careers, day after day for years on end, insisting on the reality of an illusion: a world of make-believe mayhem, of phony rivalries and operatic displays of every false emotion. It would be wrong to call them frauds, since no one over the age of eight thinks any of it is for real. But after a time, these rituals become a habit, and so it presents a special challenge to know how to respond when the illusion gives way to reality, when the violence is not staged and the emotions have no script. [...] Most affecting of all were the wrestlers. Unless they are much better actors than they appear to be, they seemed terribly distraught. One 300-pound heavy-

Gebauer/Wulf machen deutlich, dass Batesons logische Analyse der Wahrheitskonstrukte der Aussagen im Spiel noch eine weitere Fähigkeit besitzt (Gebauer/Wulf 1998: 194):

Sie expliziert *die Stufen der Wirklichkeit im Spiel*. Tatsächlich werden *im Spiel* die Ereignisse als wirklich geschehend angesehen, wobei man zugleich weiß, daß sie, obwohl sie körperlich stattfinden [...], *nicht wirklich* die Ereignisse sind, als die sie behauptet werden. [...] Die Gesetze der Logik werden innerhalb des Spielrahmens anerkannt, aber sie werden anders eingesetzt.

Daher stellt sich gerade hier nicht die Frage nach Authentizität des Geschehens, wobei das Paradigma Authentizität und die Dichotomie Realität – Inszenierung in heutigen modernen Gesellschaften einem epistemologischen Wandel unterworfen sind.<sup>142</sup>

Vielmehr interessiert der Bezug der dargestellten, gespielten Wirklichkeit auf die außerspielerische soziale Welt. Im Folgenden sollen jedoch nicht die Referenzen des Lucha Libre zu sozialen und kulturellen Bedingungen Mexikos erschöpfend aufgeführt werden<sup>143</sup>, sondern die mimetische Struktur und Funktion von Spielen dargestellt werden. Dazu wird die Kategorie **Mimesis**, wie sie von Gebauer und Wulf entwickelt wird, eingeführt, da sie im Kontext von Lucha Libre als Spiel von Wettkampf dienlich sein kann.<sup>144</sup>

Ausgehend von der körperlichen Präsenz in der Welt, des körperlichen In-der-Welt-Seins des Menschen, das die gleichzeitige Inkorporierung der Welt in sich impliziert, betrachten die Autoren die Mime-

---

weight recited a poem he had written, tears flowing down his cheeks; another spoke tenderly of the underhanded moves his late friend, just for a laugh, would try on him in the ring. For once, that is, the mask slipped. They were allowed, just for the night, to step out of character. It was like that Woody Allen movie, where the hero in a silent film – not the actor, the character – steps off the screen, and into real life. But then – and this seems no less strange to me – they got back in the ring. Snarled, drank blood, slammed faces into turnbuckles, all the usual routines. I can understand actors in a sitcom carrying on, even after one of the cast has died. But to knock each other about, carefree-like, less than 24 hours after one of their number had been knocked dead: those are troupers.", Andrew Coyne in der *National Post* 26.5.1999.

142 Siehe dazu Fischer-Lichte/Pflug 2000. Wichtig in diesem Problemkontext ist zumal die Beachtung von unterschiedlichen Konzeptionen von Authentizität und Inszenierung in spezifischen Kulturen. Vgl. Köpping/Schnepel 2000 und Geist 1996.

143 Diese komplementieren sich vielmehr aus den Einzeldarstellungen von Lucha Libre in den jeweiligen Fokussierungen.

144 Zum Folgenden siehe Gebauer/Wulf 1998, bes. 1, 2.6, 6.



sis im sozialen Handeln als eine Bezugnahme auf Vorheriges, das als **körperliche** Aufführung einen Darstellungs- und Zeigeaspekt hat und aus sich heraus verstanden werden kann, aber auch auf andere Handlungen oder Welten Bezug nimmt, das heißt nicht imitatorisch, sondern gestaltend und verändernd wirkt.

In modernen Gesellschaften sind es besonders Spiele, Rituale und Gesten, die aufgrund ihrer Freiwilligkeit und der Möglichkeit des variablen Verhaltens in der sozialen Praxis wichtig sind: einerseits für die Selbstwahrnehmung als autonome Person, andererseits für die festere Einbindung des Individuums in die Gesellschaft durch die Bezugnahme auf andere Menschen und Welten. Die mimetische Verschränkung von Individuum und Welt(en) oder Personen hat zur Folge, dass beide nicht statisch und nicht unabhängig voneinander sind. In Spielen wird keine einfache Nachahmung von Welt erzeugt, sondern es werden eigene Welten und Ordnungen erschaffen, die jedoch Bezüge zu Welten außerhalb des Spiels haben.<sup>145</sup>

So wird im Lucha Libre das Ereignis einmal nach den Ordnungsprinzipien des Agon, der – mimetischen – Konkurrenz gestaltet, die sich in den Ordnungsprinzipien des Sports widerspiegeln, die jedoch wiederum spielerisch eingesetzt sind, da es sich um deren – manchmal fast parodistische – Darstellung handelt.

Im Spiel macht man sich die Welt zu eigen, man führt sich und seine Welt im Spiel auf, dabei ist man im Lucha Libre auch als Zuschauer Teil des Spieles. Gebauer/Wulf (1998: 204 ff.) unterscheiden zwei Richtungen bei der 'eigenen Weltaufführung': In der einen Richtung wird die Spielwelt anhand der Organisationsprinzipien erzeugt, die in der jeweiligen Gesellschaft sowohl für Spiele als auch für die Alltagswelt gelten. In der anderen Richtung erzeugt und trägt das Individuum Erfahrungsgehalte und Emotionen auf eine Weise nach außen, wie es sie in der Alltagswelt nicht machen könnte (Gebauer/Wulf 1998: 202): "In Spielen wird ein Freiraum mit der Möglichkeit geboten, Emotionen und Phantasien auszuleben, die im normalen Alltag keinen Ausdruck erhalten dürfen."

---

145 Zum Zusammenhang zwischen Spielordnung und Gesellschaftsordnung siehe Caillois 1986, besonders seine Klassifizierung von Spielen und dementsprechend Ordnungsprinzipien von Gesellschaften anhand der vier Kategorien *agon*, *alea*, *mimikry* und *ilinx*. Lucha Libre könnte man anhand dieser Klassifizierung als ein Spiel des *agon* und *mimikry* bezeichnen, das Momente von *ilinx* beinhalten kann.

Der Zuschauer – und der Kämpfer – kann sich im Lucha Libre Emotionen hingeben und diese öffentlich 'aufführen', ohne dass dies außerhalb der Arena Konsequenzen hat. Er kann sich dem Spiel hingeben, ohne dass er die Echtheit der sportlichen Darbietung, der sportlichen Reglements und Insignien hinterfragen muss.<sup>146</sup> Gleichzeitig wächst er in diese/seine Welt hinein, die jedoch nicht identisch mit seiner Alltagswelt ist. Nur distanzierte Betrachter, intellektuelle Beobachter aus anderen Schichten als das Stammpublikum des Lucha Libre, sind in der Lage, die Welt des Spiels, seinen Bezug zur Welt oder seine Ordnungsprinzipien in Worte zu fassen:

- Sí, la vida es la Lucha Libre. Tú en tu trabajo, en tu medio en él que te desarrollas, siempre habrá los rudos. Que los rudos son los envidiosos, los que te hacen la vida complicada, y los técnicos son aquellos que no se meten con nadie, que son ortodoxos en su quehacer y el rudo es el que siempre produce malestar, que te hace despertar, que te obliga a tener respuesta muchas veces violenta, muchas veces violenta, pero sí, la vida es la lucha libre. (Dr. Morales, Arzt und Lucha Libre-Kommentator, Interview mit der Verfasserin, 27.5.1997, Mexiko-Stadt).
- [...] Porque es una parábola de la esencia de la literatura: la literatura está basada en una convención entre el lector y el autor en la cual hay un pacto no escrito que dice tú me vas a creer mientras estás dentro de mis páginas. Una lucha es igual, dice 'tú me vas a creer mientras estás aquí dentro, vas a entrar al juego'. Entonces eso me resultaba muy fascinante, sobre todo por el tono parodial de algunos elementos muy eternos en sociedades como la nuestra: la competencia, la lucha, el reto, el ridículo, el fracaso. (Paco Ignacio Taibo II, Schriftsteller, Interview mit der Verfasserin, 23.4.1997, Mexiko-Stadt).
- [...] Entonces eso es lo que pasa en la lucha: Allí el mexicano ve su microcosmo donde vive [...] (Víctor Hugo Rascón Banda, Theaterautor, Interview mit der Verfasserin, 16.2.1995, Mexiko-Stadt)

Solche Aussagen wird man von den direkt Beteiligten nicht hören; Kämpfer, ehemalige *luchadores* oder das Publikum äußern ein eher körperliches oder emotionales Verständnis von ihrem Erleben und ihrer Verbindung zu Lucha Libre:

- Cuando subo a luchar pongo la mente en blanco, dejo de ser una persona normal para transformarme en un luchador profesional que le va a dar un espectáculo al público. En cada lucha me entrego, cuando la gente se me entrega y me sale el otro yo, siento bonito. Arriba del ring no sé ni cómo me

---

146 Bei Elias/Dunning 1992 sind es gerade die im Freizeitbereich angesiedelten spannungsvollen Aktivitäten, die den Ausgleich zu den im Alltag verpönten Gefühlen und deren körperlichen Ausdruck bieten müssen.

llamo, cuando la gente te apoya ya no eres el mismo. (Atlantis, Kämpfer, in Fascinetto 1992: 92).

- Para Montini, la lucha libre es su vida, su pasión, su máximo. La lucha, la refreada, me ha enseñado a comunicarme con mis semejantes, a relacionarme con gente de diferentes estratos sociales. (Gato Montini, Schiedsrichter, in Fascinetto 1992: 259).
- Yo ... mi vida, mi esposa, mi todo fue la lucha libre. Yo vivía nada más para luchar. [...] Bueno, todavía mis sueños, mi todo es la lucha. Y yo sigo creyendo en lo que meforcé por ser: un destacado luchador y respetado con [sic!] mis amigos, porque antes el ser luchador era un rito, una cosa muy especial. (Juan Rosas Díaz, ehemaliger Kämpfer, Interview mit der Verfasserin, 13.11.1998, Mexiko-Stadt).
- Sí, yo creo que aquí viene uno a desahogarse más bien, de los problemas y todo, se olvida uno aquí. (Zuschauerin der Arena Coliseo, Interview für Film *Dioses de Carne y Hueso*, 24.10.1994, Mexiko-Stadt).
- Se mete uno al ambiente y se desahoga gritándoles a ellos, a los rudos y a los técnicos allí, echando porras. (Zuschauer der Arena Coliseo, Interview für Film *Dioses de Carne y Hueso*, 24.10.1994, Mexiko-Stadt).

Neben der Möglichkeit der emotionalen Veräußerung können sich die Zuschauer – unbewusst, wie sich in Interviews mit beteiligten und nicht nur beobachtenden Zuschauern an dem 'Fehlen' vom verbalen Abstrahieren zeigt<sup>147</sup> –, Ordnungs- und Verhaltensprinzipien und deren Überschreitungen aneignen und jene ausprobieren, die für sie in der Alltagswelt bedeutsam sind. Verbunden mit der Darstellung vom Kampf zwischen Gut und Böse und den damit assoziierten Verhaltensweisen kann man Lucha Libre als einen Sport (oder Spiel von Sport) sehen, der (das) nach den Strukturen des Melodramas konstruiert ist.

Das Genre des Melodramas war (nicht nur) in Mexiko ausschlaggebend bei dem Übergang von Volkskultur zu Massenkultur und der Schaffung einer nationalen kulturellen Identität. Die zu schaffende 'Nationalkultur' rekurrierte auf einige Elemente der Volkskultur, um unterschiedliche Bevölkerungsgruppen in den seit den dreißiger Jahren massiv fortschreitenden strukturellen Wandel Mexikos von einer Agrar- zu einer vorrangig städtischen Gesellschaft zumindest symbolisch einzubeziehen. Den Massenmedien und der entstehenden urbanen Volkskultur fiel die Rolle des Verhandelns zwischen den unterschied-

---

147 Vgl. Gebauer/Wulf 1998, S. 205: "Sie [die Spiele; *Anm. d. Verf.*] sind ein Medium zwischen dem Inneren und der Sprache über das Innere. Man kann das Zeigen des Spiels nicht explizit formulieren; daher kann es durch Sprache nicht ersetzt werden. Man kann es nur auf wiederum andere Weise zeigen, in einem weiteren Spiel."

lichen Identitäten und Verhaltensmodi zu, die aufgrund der massiven Landflucht und des Urbanisierungsprozesses aufeinander trafen.<sup>148</sup>

Das Genre des Melodrams wurde in die verschiedenen Medien der Massenkultur übertragen, seine Strukturen finden sich noch heute in *telenovelas*, *historietas*, Lucha Libre, populärer Musik und Film, das Genre ist in Lateinamerika immer noch – schichtenspezifisch – äußerst populär. In der anhaltenden Popularität des Melodrams in Lateinamerika unterscheidet sich die historische Entwicklung des US-Melodrams von dem lateinamerikanischen Genre: Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurde das Melodram in den USA zu einem genderspezifischen Genre der Frauen gegenüber dem den Männern zugeordneten Realismus. In Mexiko dagegen ist die Rezeption nicht gender- sondern schichtenspezifisch.<sup>149</sup> Martín Barbero macht gerade seine Fähigkeit der Anpassung und Vermittlung als Grund für die anhaltende Popularität des Genres aus (Martín Barbero 1993: 131 f.):

La obstinada persistencia del melodrama más allá y mucho después de desaparecidas sus condiciones de aparición, y su capacidad de adaptación a los di-

---

148 Nestor García Canclini fasst mit Bezug auf Carlos Monsiváis und Jesús Martín Barbero die Rolle der Massenkultur bei der Schaffung eines integrativen kulturellen Diskurses der modernen lateinamerikanischen Gesellschaften zusammen: "La noción de cultura masiva surge cuando ya las sociedades estaban masificadas. En América Latina las transformaciones promovidas por los medios modernos de comunicación se entrelazan con la integración de las naciones. Monsiváis afirma que en la radio y el cine los mexicanos aprendieron a reconocerse como una totalidad más allá de las divisiones étnicas y regionales: modos de hablar y de vestirse, gustos y códigos de costumbres, antes lejanos y desconectados, se juntan en el lenguaje con que los medios representan a las masas que irrumpen en las ciudades y les dan una síntesis de la identidad nacional. Martín Barbero llega a decir que los proyectos nacionales se consolidaron gracias al encuentro de los Estados con las masas promovidos por las tecnologías comunicacionales." García Canclini 1995, S. 238. Siehe dazu Monsiváis 1984, Martín Barbero 1993 und Joseph/Rubenstein/Zolov 2001.

149 Siehe dazu López 1995, S. 260. Vgl. auch Jenkins 1997, der das US-amerikanische Wrestling als männliches Melodram interpretiert, das 'männliche oder männlichen Genres zugeordnete Themen' wie die professionelle, öffentliche Sphäre, körperliche Auseinandersetzung, homosoziale Bindungen mit Repräsentationsmodi so genannter weiblicher Genres oder Genrecharakteristika wie Serienformat, Fokussierung auf mehrere Charaktere und deren Relationen, offene Struktur, Einladung zum Klatsch verbindet. Er behauptet, dass das Melodram in den USA aufgrund von genderspezifischen Verhaltenstabus zu einem weiblichen Genre geworden sei, während das Wrestling jedoch (genauso wie der Western) das melodramatische Genre für Männer aufbereite und ihnen die Möglichkeit gäbe, Emotionalität öffentlich zu zeigen.

ferentes formatos tecnológicos, no pueden ser explicadas en términos de operación puramente ideológica o comercial. Se hace indispensable plantear la cuestión de las matrices culturales, pues sólo desde ahí es pensable la *mediación* efectuada por el melodrama entre el folklore de las ferias y el espectáculo popular-urbano, es decir, masivo. Mediación que en el plano de los relatos pasa por el folletín y en el de los espectáculos por el music-hall y el cine. Y del cine al radioteatro y la telenovela. Una historia de los modos de narrar y de la puesta en escena de la cultura de masa es, en muy buena parte, una historia del melodrama.

Im Folgenden soll anhand einer strukturellen Charakteristik des Melodramas<sup>150</sup> erläutert werden, wie dessen Darstellung im Spiel des Lucha Libre möglicherweise als mimetische Handlung im Sinne von Gebauer/Wulf gelesen werden kann, indem man im Spiel die vorgefundene Welt, in die man allmählich hineinwächst, zu seiner eigenen macht – man führt sich und seine Welt im Spiel auf (Gebauer/Wulf 1998: 204).

Während in der Tragödie der Konflikt innerhalb einer Person angesiedelt ist, wird im Melodram der moralisch vorgegebene Konflikt durch den Kampf zwischen personifizierten Gegenpolen ausgetragen, die eindeutig kodiert sind und ihre Emotionen externalisieren. Dabei ist, wie Heather Levi argumentiert, im Falle von Lucha Libre diese semiotische Transparenz des melodramatischen Textes nicht frei von strukturellen Zweideutigkeiten:<sup>151</sup>

Die explizite Einteilung in *rudos* und *técnicos* beziehungsweise *científicos*<sup>152</sup> gibt die Grundstruktur der Konfrontation vor, dabei sind die beiden Pole mit unterschiedlichen Konnotationen versehen. Der *rudo* wird charakterisiert durch Exzess, Gewalt, Feigheit und Verrat, er benutzt Tricks, ruft die Autoritäten an, um plötzlich für sich Rechte einzuklagen und versucht, den Gegner zu korrumpieren. Der *técnico/científico* dagegen benutzt seine Technik um zu gewinnen, er rekurriert nicht auf den Schiedsrichter für den Erfolg und bricht die Regeln nur, wenn er zu sehr provoziert wird. Wie bereits im Prolog *Vamos a las luchas* beschrieben, haben in Mexiko beide Kämpfertypen ihre

150 Zu weiteren dramaturgischen und strukturellen Elementen des Melodrams und deren Anwendung im Lucha Libre siehe Kapitel 2, Lucha Libre als Volkstheater/ Die Narrationen und die Dramaturgie des Lucha Libre.

151 Siehe Levi 1999, S. 178 ff. Siehe dazu auch Podalsky 1993, die die dem Melodram inhärente Ambivalenz gerade in Bezug auf dessen Benutzung zur Schaffung oder Untermauerung einer nationalen Identität anhand der Analyse zweier mexikanischer Filme nachweist.

152 *Científicos* ist ein gebräuchliches Synonym für *técnicos*.

Fans und Unterstützer, Monsiváis (1995: 206) beschreibt die ambivalente Zuneigung zu der einen oder anderen Seite mit den Worten: "pasión gutural y visceral por los 'rudos' y admiración dubitativa por los 'científicos'". Diese Ambivalenz setzt sich über den Ring hinaus fort: Außerhalb der Arena bezeichnet der Terminus *rudo* den smarten *trickster* der Straße, der sich in den Vororten und *colonias populares* mit Witz, Leidenschaft und Schläue durchschlägt. Er wird gerade von diesem Publikum verehrt. Während der *técnico* seine Technik innerhalb der autorisierten Regeln anwendet, bricht der *rudo* diese Regeln oder nimmt sie für sich in Anspruch – je nach Konvenienz.

Im Kontext der oben kurz skizzierten gesellschaftlichen und sozialen Entwicklungen der Urbanisierung Mexikos seit der Einführung des Lucha Libre in den dreißiger Jahren kann man die beiden Rollen mit ihrem jeweiligen Verhalten als gegensätzliche Modelle der Integration in das städtische Umfeld lesen, die im Lucha Libre sowohl vom Kämpfer als auch vom Zuschauer spielerisch dargestellt und erprobt werden, von denen man sich distanzieren oder denen man nacheifern kann.

Dabei ist, wie Heather Levi darlegt, auch der Begriff *técnico* oder *científico* im mexikanischen politischen Diskurs nicht von Ambivalenzen frei: Mit *técnico* bezeichnet man die Altväter des technokratischen Flügels der ehemals langjährigen Regierungspartei PRI. Mit *científicos* werden gewöhnlich die mit dem Diktator Porfirio Díaz verbundenen Positivisten Ende des 19. Jahrhunderts assoziiert, die in der offiziellen Geschichtsschreibung aufgrund der Öffnung Mexikos für ausländisches Kapital lange als antinationalistische Vaterlandsverräter galten. So bekommt die Lesart der 'Guten' eine weitere Deutungsmöglichkeit (Levi 1999: 181): "Thus the ostensible good guys, the ones who 'make it' by following the rules, are linguistically aligned with forces of xenophilic technocracy."

Im Spiel Lucha Libre werden auf diese Weise die moralischen und politischen Ambiguitäten des postrevolutionären Mexikos dargestellt und erlebt, sei es bewusst oder unbewusst. Durch das Spiel Lucha Libre erschafft man sich eine Welt, die der eigenen Alltagswelt ähnelt, im Spiel kann man sie sich vertraut machen und, ohne Konsequenzen

befürchten zu müssen, ihre Ordnungsprinzipien nachahmen oder durchbrechen.<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> In der hier angebotenen Lesart von Lucha Libre fungiert zunächst die vertraute Struktur des Melodramas als richtungsweisend. Sie bietet den organisierenden Rahmen, innerhalb dessen man das implizite Weltbild mehrdeutig lesen kann – aber nicht muss.





## Kapitel 2

### Lucha Libre als Volkstheater – Die Inszenierung des Publikums

*Begleitet von einer einfachen Lichtshow und unter Einspielung ihres jeweiligen Erkennungsliedes betreten sechs kostümierte und maskierte Figuren die Bühne, den Ring. Der Kampfansager nennt ihre Kämpfernamen und unter dem Applaus des Publikums beginnt die Vorführung eines akrobatischen Kampfes zwischen Gut und Böse, wobei diese Kategorien zum einen a priori den Kämpfern zugeordnet sind – man kämpft als rudo oder técnico –, sich zum anderen im Verhalten in der Arena ausdrücken. Immer wieder wenden sich die Kämpfer direkt an das Publikum, um Reaktionen herauszufordern. Durch Sprünge aus dem Ring hinaus in die Zuschauerreihen wird die Trennung zwischen Akteuren und Publikum auch physisch aufgehoben. In Szenen, die an Slapstick und Commedia dell'Arte erinnern, werden melodramatische Bilder von Gerechtigkeit, Verrat, Gewalt und Schmerz dargestellt, die sich wie telenovelas jede Woche fortschreiben.*

Seitdem vor allem in der westlichen Welt das Interesse an Sport auch auf intellektueller Ebene gewachsen ist und einzelne zuvor verpönte Unterklassensportarten wie zum Beispiel Boxen gesellschaftsfähig geworden sind, häufen sich die zum Teil leichtfertig gezogenen Vergleiche zwischen Sport und Theater. Auch in der akademischen Rezeption des US-amerikanischen Wrestling wird die US-amerikanische Variante entweder als Sport oder als Theater klassifiziert und dementsprechend interpretiert.<sup>154</sup>

So hat zum Beispiel Gunter Gebauer zum einen Showsport in die Nähe des Dramas gerückt, in ihm einen Gegenentwurf von Welt gesehen, darüber hinaus ein Fußballspiel als Theaterereignis charakterisiert, das in der Lage ist, als Spiel die nationale Gesellschaft zu repräsentieren, zum anderen jedoch auf die Unvergleichbarkeit von theatralischen und sportlichen Handlungen hingewiesen, da der Sport auf-

---

154 Siehe dazu Bibliographie im Exkurs zum US-Wrestling.

grund eines wesentlichen Unterschiedes eine Funktion erfülle, die das Theater nicht (mehr) besitzt:

Der Sport besitzt seine theatralische Performativität außerhalb oder unterhalb der Bühne, nicht jenseits der Orchestra, sondern diesseits, auf *unserer* Seite, dort, wo die Zuschauer sind. Alltäglichkeit, Diesseitigkeit, mitten im Leben, im *everyday life* oder mit diesem eng verbunden und von ihm beeinflusst – diese Merkmale geben die Schwäche des Sports an, zugleich aber auch seine Stärke: keinen Zugang zur Transparenz, zu Ideen, aber doch Darstellung, Erhöhung, Vorführen von Gemeinsamkeiten, von großen Ganzheiten.<sup>155</sup>

Lucha Libre ist zunächst – wie im vorherigen Kapitel dargelegt – keine 'reine' Sportveranstaltung, sondern die Inszenierung von Wettkampfsport, die mittels spezifischer dramaturgischer und theatraler Mittel Narrationen für ein bestimmtes Publikum aufführt. Aufgrund sowohl seiner Form als auch seines Inhaltes ist Lucha Libre keine Repräsentation der mexikanischen Gesellschaft oder Nation, sondern bietet einen klassenspezifischen (Gegen-)Entwurf von Welt, der jedoch auf einige Bedingungen der mexikanischen Gesellschaft Bezug nimmt. Lucha Libre hat – wie von Gebauer für Sport postuliert – in seiner Darstellung den Bezug zum alltäglichen Leben der Zuschauer nicht verloren, sondern ist vielmehr für viele Arenenbesucher zu einem festen Bestandteil desselben geworden.

Roland Barthes bezeichnete das Catchen der fünfziger Jahre als "wahrhaftige menschliche Komödie" (Barthes 1986: 40). Er verglich die Vergrößerung der Gesten, die Übertreibung und das Ausleben von Schmerz und Niederlage mit dem antiken Theater, in dem die 'tragische Maske' die Funktion übernimmt, den tragischen Ton des Schauspiels zu vermitteln. Im Catchen wie im antiken Theater existiere keine Scham über den eigenen Schmerz, dort wisse man zu weinen und habe Gefallen an den Tränen. Das Wichtigste im Catch sei die Klarheit der Zeichen und genauso wie im antiken Theater werden moralische Situationen lesbar gemacht, die sich normalerweise nur im Inneren abspielen, indem man sie ins rein Äußerliche überträgt. So könnte man auch Lucha Libre mit einer Pantomime vergleichen, die jedoch unmittelbarer ist, da sie im Gegensatz zur theatralen Pantomime auf Imagination und Übertragung verzichtet durch die Eindeutigkeit der emphatischen Gesten. Die Themen vom Catchen – Gerechtigkeit, Rache, Leiden, Loyalität –

---

<sup>155</sup> Gebauer 1998, S. 224; siehe auch Gebauer 1986 und 2000.

tät und Niederlage – werden mit der Vergrößerung der tragischen Masken dargestellt. Roland Barthes schreibt (Barthes 1986: 40):

Es handelt sich also um eine wahrhaftige menschliche Komödie, wo die gesellschaftlichsten Seiten der Leidenschaft (Selbstgefälligkeit, das gute Recht, raffinierte Grausamkeit, Sinn für das 'Heimzahlen') zum Glück immer auf das klarste Zeichen treffen, das sie aufzunehmen, auszudrücken und in Triumph bis in die hintersten Reihen der Halle zu tragen vermag. Es versteht sich, daß es auf dieser Ebene nicht wichtig ist, ob die Leidenschaft authentisch ist oder nicht. Was das Publikum verlangt, ist das Bild der Leidenschaft, nicht die Leidenschaft selbst. Im Catch stellt sich das Problem der Wahrheit ebenso wenig wie im Theater.

Roland Barthes bezieht sich bei seiner Einschätzung vom Catchen als menschlicher Komödie hauptsächlich auf die Grunddramaturgie des Kampfes zwischen Gut und Böse und die damit einhergehenden Themen. Er sagt allerdings wenig aus über die dramaturgischen Mittel, die diese Narrationen in Szene setzen. Der Vergleich von Catchen und Komödie/Tragödie scheint auf den ersten Blick plausibel, ist aber in Bezug auf das mexikanische Lucha Libre zu allgemein und undifferenziert. Im Lucha Libre werden spezifische theatrale Methoden eingesetzt, um für ein **bestimmtes** Publikum relevante Erzählungen im Modus der körperlichen Auseinandersetzung, des theatrolierten Kampfes zu vermitteln. Lucha Libre ist keine allgemein menschliche Komödie, sondern inszeniert innerhalb des mexikanischen Kontextes eine spezifische Weltsicht oder den Entwurf einer Gegenwelt einer bestimmten sozialen Schicht der mexikanischen Gesellschaft – und bedient sich dabei dramaturgischer Mittel und theatraler Elemente, die aus populären theatralen und medialen Genres stammen, um somit zu einem anpassungsfähigen, sich modernisierenden Volkstheater zu werden, bei dem das Publikum eine aktive Rolle in der Gesamtinszenierung spielt.<sup>156</sup>

Im Folgenden sollen zunächst kurz die kulturellen Voraussetzungen erläutert werden, die zu dieser aktiven Teilnahme der Zuschauer und ihrer Mitinszenierung geführt haben, um dann einige Elemente der theatralen Inszenierung zu benennen, die Ausgangspunkte für die Darstellung der Narrationen des Lucha Libre sind. Zu deren Präsentation im Lucha Libre, im körperlichen Kampf, wird auf spezifisch dra-

---

156 Zur Debatte über Definition und Modernisierung von Volkstheater in Lateinamerika siehe Frischman 1990, Sturmhöbel 1993, v. a. Möbius 1996, VW-Stiftung 1997, Panse 2001, Panse unveröfftl. Manuskript.

maturgische Strategien aus den populären Genres Slapstick, Commedia dell'Arte, Melodrama und *telenovela* zurückgegriffen. Gleichzeitig benutzt Lucha Libre durch den Mythos der Maske einen Topos der mexikanischen Gesellschaft, der schichtenübergreifend im Diskurs des mexikanischen Selbstverständnisses formuliert und rezipiert wird und über den Ring der Arena hinausweist.

### Die Entwicklung der urbanen Volkskultur als Voraussetzung für Lucha Libre

Drei Aspekte der sich ab der Mexikanischen Revolution 1910 herausbildenden urbanen Volkskultur sind für die erfolgreiche Einführung des Lucha Libre in Mexiko wesentlich: die Existenz eines Massenpublikums, die Übereinstimmung auf der Bühne (und später zum Teil auf der Leinwand) von Darstellern/Dargestelltem und Publikum, und die damit einhergehende lautstarke Teilnahme der Zuschauer am Geschehen.

Als Definition von *cultura popular* wird im Folgenden vor allem auf die Schriften von Carlos Monsiváis rekurriert, der ein pragmatisches und bilaterales Verständnis der Volks- beziehungsweise Massenkultur hat, um romantisierenden und/oder moralisierenden Bewertungen zu entgehen:

Lo que entre nosotros ha habido con ese nombre 'cultura popular' es fruto de la voluntad de las clases dominantes y de las adaptaciones gozosas y anárquicas hechas por las masas a tal plan de dominio.<sup>157</sup>

Die Mexikanische Revolution, deren Zeit des bewaffneten Kampfes und der Unruhen von 1910 bis 1917 dauerte, hatte zu einer massiven Migrationbewegung vom Land in die Stadt geführt, die in den darauf folgenden Jahren aufgrund politischer und ökonomischer Bedingungen nicht abbriss, sondern sich noch beschleunigte.<sup>158</sup>

<sup>157</sup> Monsiváis 1978, S. 98. Dabei ist auf die Betonung des Genusses bei der Rezeption und die Verschiebung von Volk zu Masse aufgrund der Urbanisierung Mexikos zu achten.

<sup>158</sup> Vgl. die Entwicklung der Einwohnerzahlen in Millionen in Mexiko-Stadt:

Jahr	1910	1921	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000
Mio. Einw.	0,7	1,0	1,2	1,7	3,0	5,0	9,0	15,0	17,0	20,0

Angaben nach González Rodríguez 1993, S. 26. Die Angaben variieren je nach Quelle und sollten als Schätzwerte verstanden werden.

Vor allem in der zentralistischen Hauptstadt Mexikos, aber auch in anderen urbanen Agglomerationen bildete sich ein Massenpublikum heraus, das zunächst den bereits im 19. Jahrhundert populären Vergnügungen und Spektakeln anhing, denen im Verlauf der Revolution jedoch nationale und politische Züge verliehen wurden. Bereits zuvor hatten religiöse und politische Spektakel sowohl dem Betrachten des Dargebotenen als auch der Wahrnehmung der Zuschauer untereinander gedient:

En cierta medida, la primera noción de cultura popular no sólo se da a través de las grandes concentraciones; de hecho en el virreinato cultura popular es concentración masiva. La tradición se continúa en el siglo diecinueve: cultura popular es, a la vez, el espectáculo y quienes lo contemplan, las presentaciones de los caudillos y los ascensos en globo; el circo y los juegos de azar; el teatro maloliente de barrio y la pintura de las pulquerías; el asesinato como una de las bellas artes (Posada dixit) y los dibujos finísimos a los cuales deben ajustar su vestuario los miembros de los gremios aludidos. **Este doble espectáculo – lo contemplado y quienes lo contemplan – es la herencia de que se surte en 1910 la cultura popular capitalina.**<sup>159</sup>

Durch die Revolution war das Volk, ehemals Bauern, nun unsichere Städter, als Protagonist von der 'Hinterbühne' der Geschichte auf die Vorderbühne getreten; dies spiegelte sich auch in der Volkskultur wider: Es begann die große Zeit des *teatro de género chico* und der *revista política*, der Sketche und Vaudeville-Szenen in den Theatern der *barrios*, den Stadtvierteln. Deren Inhalt bildeten sowohl politische Fragen und Anspielungen auf die instabile politische Situation nach der Revolution als auch die humorvolle Darstellung des Stadt-Alltags der 'kleinen Leute', ihrer Sprache, Kleidung und ihrer Beziehungen zu den anderen, den angestammten Stadtbewohnern und Autoritäten. Demzufolge ergab sich eine Übereinstimmung zwischen Dargestelltem/Darstellern und Zuschauern. Das einfache Volk fand sich auf der Bühne nicht mehr wie im 19. Jahrhundert als kostumbristische und/oder humoristische Beigabe, sondern als Protagonisten wieder (Monsiváis 1978: 100):

Un público, sin renunciar a los hábitos arduamente ganados de relajo y choteo, festeja el espectáculo que, desde la escena, lo trasmuta en pueblo. [...] Los espectadores se descubren y se reconocen gracias a sus contrapartes escénicas y aplauden la novedad: su tránsito de paisaje divertido (en el mejor de los ca-

---

159 Monsiváis 1978, S. 99; Herv. d. Verf.

sos) a protagonistas, tan circunstanciales como se quiera, del momento del país. Vuelco cuantitativo: donde dejamos un espectáculo gracioso – por lamentable – de seres primitivos que se anudan y desanudan para mayor contento del auditorio, encontramos a partir de 1911 la autocomplacencia y las carcajadas de una colectividad, que se asoma a una reducción humorística de sus días y quehaceres. [...] Este público, gracias a la Revolución, empieza a solidarizarse consigo mismo a partir de su contemplación sobre la escena.

Dabei nimmt das Publikum lautstark und kritisch Anteil an seiner (Re-) Präsentation; nach der – nicht nur sexuellen und moralischen – Heuchelei und Repression des Porfiriat<sup>160</sup> kamen nach der Revolution der *albur*, das anzügliche oder obszöne Wortspiel, die Zoten und sowohl sexuelle als auch politische Anspielungen als gemeinschaftsstiftendes Element auf die Bühne.<sup>161</sup> Während sich die Zuschauer im bürgerlichen mexikanischen Theater – und später analog im Kino – passiv und normgerecht verhielten, war die Beteiligung und Einflussnahme des Publikums auf die Darbietungen Teil des Vergnügens an der *cultura popular urbana*. In einer zeitgenössischen Beschreibung einer Veranstaltung im populären Theater "Maria Guerrero" im *Barrio Peralvillo* heißt es:

La concurrencia se portaba peor que en los toros: tomaba parte en la representación y se ponía al tú por tú con los actores y actrices, insultándose mutuamente y alternando los diálogos en tal forma que no había dos representaciones iguales a fuerza de improvisaciones. Desde la galería, caían sobre el público de la luneta toda clase de proyectiles, incluyendo escupitajos, pulque o líquidos peores, y a veces, los borrachos mismos iban a dar con sus huesos

160 Die Diktatur des General Porfirio Díaz (1876-1911) erreichte auf Kosten von Demokratie und Bürgerrechten eine relative ökonomische Stabilität und Prosperität, war jedoch gekennzeichnet von Repressionen und wirtschaftlicher Ausbeutung. Vgl. auch Kapitel 5, Von Malinche bis Miss Janeth .../Porfiriat, Revolution und Nachrevolutionszeit.

161 Zur Sprachentwicklung im städtischen Milieu des 20. Jahrhundert siehe González Rodríguez 1993, S. 265: "El caso del lenguaje urbano en la ciudad de México del siglo XX se presenta reveladoramente. Ha habido dos etapas: la prohibitiva en que a través de los poderes oficiales, privados o eclesiásticos se proscribió de lo público el habla, los giros coloquiales, las palabras crudas o explícitas, o bien se aceptó su aspecto menos transgresivo – esto se dio hasta finales de los años sesentas –; la otra es la etapa permisiva, en que a partir de los años setenta se tolerarán muchos contenidos antes prohibidos, pero sin abandonar del todo las restricciones o censuras. En la primera etapa y como respuesta a las prohibiciones, creció el habla popular en el *albur*, juegos sexuales de palabras, chistes, derivaciones satíricas, relatos y otras expresiones de índole urbana." Herv. d. Verf. Zum Einfluss des Films auf die Darstellung von 'Volkssprache' siehe Moniváis 1997 und 1997 a.

sobre los concurrentes de abajo. Puede fácilmente imaginarse qué clase de obras se representaban entre actores y público. Las leperadas estallaban en el ámbito denso y nauseabundo y las escenas eran frecuentemente de lo más alarmante, sin embargo, había mucho ingenio y caracterizaciones estupendas de Beristáin y Acevedo [Autoren des teatro de género chico; *Anm. d. Verf.*], quienes creaban tipos de mariguanos, de presidiarios o gendarmes maravillosamente. Las actrices eran todas antiquísimas y deformes.<sup>162</sup>

Während der Präsidentschaft des Sozialisten Lázaro Cárdenas (1934-40), als sich Lucha Libre gerade als kommerzielles Spektakel zu etablieren begann, verlagerte sich die urbane Volkskultur in die *carpas*, eine Mischung aus Zirkus und – ärmlicher – Revue, die in Zelten in den Vierteln der einfachen Leute stattfand, und in die Tanzsalons, die *salones de baile* und *cabarets*.<sup>163</sup> Aus den *carpas* kamen einige Komiker, die dann in Filmen der zur selben Zeit entstehenden nationalen Filmproduktion (*El Cine de Oro Mexicano*) Typen des Volkes darstellten – man denke an Cantinflas. Sie verkörperten die Schwierigkeiten der Neuankömmlinge in der Stadt. Dies geschah immer auf humoristische Weise (Monsiváis 1978: 103): "[E]l humor capitalino se centra en los métodos para sobrevivir o desaparecer en el mundo áspero, difícil, reporoso (sic) de una gran ciudad."

Die Kulturindustrie erkannte schnell, wie wichtig es war, einige Elemente der Volkskultur in ihre neuen Produktionen einzubeziehen, um breite Teile der Bevölkerung für den Konsum ihrer Produkte zu gewinnen. Als Folge kam es zu einer Vereinheitlichung der nationalen Kultur, die zur Bildung einer Nation beitragen und die unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen an die Idee einer homogenen modernen mexikanischen Identität binden sollte. Dieser bereits vom Radio – seit 1930 – eingeschlagene Weg wurde durch das Fernsehen, in Mexiko 1952 von Emilio Azcárraga eingeführt und zum Medienmonopol Televisa ausgebaut, stark beschleunigt.<sup>164</sup> So wurde die Sprengkraft

<sup>162</sup> Zitiert in Monsiváis 1978, S. 101.

<sup>163</sup> Zu der Geschichte der *carpas* siehe Merlin 1995, zu *cabarets* Jiménez 1992. In den vierziger Jahren versuchten Cabaret-Besitzer, an dem Erfolg des Lucha Libre teilzuhaben, indem sie Kämpfer auftreten ließen. Auch heute noch arbeiten einige Kämpfer nebenher in *Cabarets* als 'Tänzer'. Zu Stellung und Funktion der *salones de baile* bis zur aktuellen Situation in den neunziger Jahren in Mexiko-Stadt siehe auch Sevilla 1998.

<sup>164</sup> Emilio Azcárraga, genannt der Zar der elektronischen Medien, sagte zu Recht zur Gründung seines ersten Radiosenders XEW: "La XEW uniforma en la República el modo de expresarse." Das Radio war in der Lage, auch weite Teile der ländli-

einiger der in den *carpas* und *cabarets* entstandenen Volkstypen durch ihre sentimentalisierende, pittoresk verfremdete Übernahme ins Fernsehen, Kino oder Radio entschärft, die Stadt wurde als Lebensbereich mythologisiert, und auch die Musik wurde als ideologisierende Kraft entdeckt. Das veränderte das Bild der Nation, des Volkes (Monsiváis 1978: 113):

El pueblo se ve agregando a la sociedad a través de su recepción pasiva e idolátrica de los medios masivos. Desde luego, el principio de tal incorporación es de índole emocional: *quiero sufrir para pertenecer*. Lo 'mexicano' (Lo Nuestro) corre a cuenta ya no de acciones políticas sino de canciones, radio, cine y teatro de revistas.

Zu diesen Charakteristiken 'des städtisch Mexikanischen', das von einer melodramatischen Überhöhung der Leidensfähigkeit geprägt ist, kommen noch die religiöse Begeisterung, der *guadalupismo*, der Kult um die Jungfrau Guadalupe, die massive Verbreitung von *historietas* und *fotonovelas* – für weite Teile der nur partiell alphabetisierten Bevölkerung die einzige Lektüre –, die Traditionen der *barrio*-Bewohner wie die Feiern zum 15. Geburtstag der Töchter und die zunehmende Begeisterung für Sport, vor allem Fußball.

Bei seiner kommerziellen Einführung in Mexiko im Jahr 1933 kann Lucha Libre an diese und andere Traditionen der urbanen Volkskultur anknüpfen, sich an ein existierendes Massenpublikum wenden und sich zu seiner Popularisierung zunehmend der Massenmedien bedienen, bis die Fernsehübertragungen in Mexiko 1955 verboten werden. Da hat sich Lucha Libre jedoch bereits sein Publikum geschaffen: die Bewohner der *barrios populares*.<sup>165</sup>

---

chen Bevölkerung zu erreichen. So kommen u.a. die folgenden Zahlen zustande: "La movilización y/o la desmovilización de los sentimientos de colectividades enteras explica las posteriores cifras pre o posapocalípticas: en 1983, 900 radio-difusoras (de las cuales sólo 36 son culturales) sojuzgan cerca de 39 millones de hogares." Beide Angaben nach Monsiváis 1994, S. 147 und S. 149.

<sup>165</sup> Zudem begann man ab 1952 Filme mit Lucha Libre-Kämpfern zu drehen, die bei diesem Publikum äußerst erfolgreich waren. Das entstehende Genre *Cine de Luchadores* profitierte von dem Erfolg der Live-Veranstaltungen, gleichzeitig wurde durch eben diese Filme Lucha Libre auch über die Grenzen der Arenen hinaus populär.



## Die Elemente der theatralen Inszenierung

### *Der Ort:*

Der Schauplatz des Geschehens ist die gesamte Arena, ein zumeist runder Bau, in dem sich die Sitzplätze um den in der Mitte errichteten Ring verteilen. Der Zuschauerraum steigt wie in einem Amphitheater noch oben an, in den größeren Arenen gibt es einen oberen Rang, dort sind die billigsten Plätze. Der Rang ist häufig durch ein Gitter begrenzt, um zu verhindern, dass Gegenstände in den Ring geworfen werden, dies verleiht ihm den Charakter eines Käfigs.

Zentrum des Geschehens ist der Ring. Dieser ist 6 x 6 Meter groß, wird auf jeder Seite durch drei Seile begrenzt, die in einem Abstand von jeweils 45 cm gespannt sind und von vier Pfeilern gehalten werden. Der Boden besteht aus einer dünnen Matte, die in einer Höhe von 1,20 Meter vom Erdboden auf Holzplatten liegt, so dass ein akustischer Effekt (Resonanz) entsteht, der die Stürze der Kämpfer auf die Matte sehr viel lauter klingen lässt. Es führen zwei Gänge zum Ring, einer vom Ausgang der *rudos*, einer von dem der *técnicos*, die jedoch zu einem gemeinsamen Umkleideraum führen, zu dem nur die Kämpfer, Promoter, Mitglieder der Kommission und der Arzt Zugang haben. Der Ring befindet sich wie beim Boxen in der Mitte der Arena, die Kämpfer 'spielen' also gegen alle vier Seiten. Die *rudos* und *técnicos* haben dabei festgelegte Ecken im Ring, die sich diagonal gegenüberliegen.

Normalerweise gibt es keine Abgrenzung zwischen Ring und Publikum, da der direkte physische Kontakt zwischen Kämpfern und Zuschauern zur Dramaturgie des Spektakels gehört. In den Standardarenen in Mexiko-Stadt beträgt der Abstand zwischen Ring und erster Zuschauerreihe circa zwei Meter, in den kleinen Arenen ist er wesentlich geringer.

### *Die Personen:*

In großen Arenen existiert ein Kampfansager, der als erster in den Ring tritt. Darauf folgt der Schiedsrichter, der als Teil des Schauspiels unter einem Künstlernamen auftritt. Dann folgen die beiden Kampfparteien nacheinander, bei Starkämpfen wird jeder Kämpfer von seiner Erkennungsmelodie und Lichteffekten, bei den Veranstaltungen von Triple A

und Promo Azteca zusätzlich von leicht bekleideten Nummerngirls begleitet.<sup>166</sup> Als weitere Personen müssen die Zuschauer genannt werden, da sie aktiver Bestandteil der Inszenierung sind.

### *Die Kostüme:*

Der Kampfansager ist formell in Anzug und Krawatte gekleidet, er soll dem Ganzen eine gewisse Seriosität verleihen.

Der Schiedsrichter trägt schwarze Hosen und ein weißes oder schwarz-weiß gestreiftes Hemd, manchmal mit Fliege. Er erinnert an eine Mischung aus Boxschiedsrichter und Kellner.

Die Kämpfer sind je nach der Figur, die sie darstellen, kostümiert. Dabei besteht das Grundkostüm aus langen Hosen, darüber kurzen Hosen, manchmal nur diese, zum Teil eng anliegendem Oberteil, Ringerstiefeln, meistens der Maske und einem Umhang oder einer Jacke, die nach der Ankunft im Ring ausgezogen wird. Einige Kämpfer haben außerdem mit ihrer Figur korrespondierende Requisiten oder weitere Kostümteile dabei, die ebenfalls vor dem Kampf abgelegt werden. Kämpferinnen treten zumeist in einem badeanzugähnlichen Trikot, Stiefeln, gegebenenfalls Maske und Umhang beziehungsweise Jacke auf. Generell tendiert man im Lucha Libre dahin, immer spektakulärere und aufwendigere Kostüme zu benutzen. In den Anfangsjahren bestand die Ausrüstung lediglich aus kurzen Hosen, Boxerschuh, einer Art Morgenmantel oder Handtuch, war also dem Boxen sehr ähnlich. Seit Einführung der Maske begann sich ein speziell entwickeltes Kostüm herauszubilden, die Schuhe wurden den Bedingungen des Ringens angepasst, Figuren und damit auch Kostüme wurden phantasievoller. In der 'klassischen' Zeit des Lucha Libre, den fünfziger bis siebziger Jahren, bestand das Kostüm in der Grundausrüstung zumeist in zwei Farben, die im Laufe einer Karriere nicht geändert wurden. "Blue Demon" trug immer die Farben Blau und Silber. Die Maske hatte zu dieser Zeit nur Absetzungen rund um Augen, Nase und Mund, später begann man langsam, mit glänzenden Stoffen in Silber und Gold zu arbeiten. Danach wurden die Kostüme immer elaborierter, mit Pailletten besetzt, mit Fransen, Troddeln und Strass behängt, aus glänzenden Stoffen, zu-

---

<sup>166</sup> Zu den Modifikationen und Modernisierungen des Lucha Libre durch diese beiden Unternehmen siehe Kapitel 4, Lucha Libre als TV-Show.

nehmend orientiert an der Ästhetik des Entertainments, der Unterhaltungsindustrie und des Science-Fiction-Bereichs. Den – endgültigen – Entwurf und die Herstellung des Kostüms inklusive Maske übernehmen spezielle Handwerker wie Víctor Martínez, dessen Vater 1933 die Lucha Libre-Maske erfand. Zumeist kommt ein Kämpfer mit dem erwählten Kampfnamen, das heißt der Figur, teilweise bereits mit Vorstellungen über Maske und Farben zu Martínez, der dann zum einen korrespondierend zum Kämpfer, seiner Physis, Hautfarbe etc., zum anderen assoziativ zum Kämpfernamen das Kostüm und die Maske entwirft und herstellt. Ein vollständiges Kostüm kostete 1995 in Mexiko rund 1 000 Neue Pesos, das heißt circa 200 DM beziehungsweise 102 Euros (Jan. 1995).<sup>167</sup> Die Kämpfer müssen sich ihre Ausrüstung zumeist selber kaufen und benötigen als professionelle Kämpfer mindestens drei Kostüme.

#### *Die Maske:*

Zu Beginn des Lucha Libre wurde die Maske aus Leder hergestellt, inzwischen arbeiten die Maskendesigner mit Kunstfaserstoffen. Die traditionellen Masken der *técnicos* haben nach oben zeigende ovale Augenöffnungen und hellere Farben, die ihnen ein freundliches Aussehen verleihen. Die der *rudos* haben zumeist nach unten gezogene Augenlöcher und gleichen eher einer Fratze. Es gibt offene, das heißt Halbmasken, und Masken, die das gesamte Gesicht verdecken. Inzwischen haben sich Form und Ästhetik der Maske sehr gewandelt. Hauptsächlich hervorgerufen durch Antonio Peña, dem Direktor von Triple A, gibt es völlig neue Maskentypen wie die von "Máscara Sagrada", die keine erkennbaren Öffnungen mehr hat, oder die von "Octagón", die aus mehreren Teilen besteht, die nicht nur das Gesicht, sondern auch den Hals verdecken. Auf den Masken befinden sich rund um die Öffnungen Applikationen und an den Seiten werden häufig Embleme aufgesetzt, die der Figur des Kämpfers entsprechen. Wenn ein Kämpfer mit Maske auftritt, zeigt er sich niemals ohne Maske in der Öffentlichkeit. Die Kämpfer, die ohne Maske kämpfen, haben häufig ein sehr

---

<sup>167</sup> Nach den Angaben des Kostümdesigners Víctor Martínez im Film *Götter aus Fleisch und Blut*, ein Film von Janina Möbius und Heinrich Scholz; © mob film 1995. Im Interview am 22.12.1994 gab er allerdings 250 US-Dollar als Preis für ein vollständiges Kostüm an.

ausdrucksstarkes Gesicht, wobei bei den *técnicos* Schönheit (siehe "Latin Lover", "El Vampiro Canadiense"), bei den *rudos* Expressivität und finsternes Aussehen zählt (siehe "El Satánico", "Cavernario Galindo"). Nicht immer ist die Maske Garant für Erfolg: Einige Kämpfer, die in einem Kampf "Maske gegen Maske oder Haarschopf" ihre Maske verloren, hatten danach wesentlich mehr Erfolg als maskiert (siehe "El Perro Aguayo"), abhängig ist dies allein von der Akzeptanz des Publikums, das durch Beifall oder Missbilligung eine Kämpferkarriere bestimmen kann.<sup>168</sup>

### *Die Figuren:*

Bei der Schaffung von Figuren werden heutzutage drei Strategien angewendet: Die einen Kämpfer versinnbildlichen etwas allein durch ihre Körperlichkeit, die anderen verkörpern Figuren, Eigenschaften, Tiere, Fabelwesen oder Gestalten der Unterhaltungsindustrie durch ihre Kostüme und die Art des Auftritts. Bei dem dritten Typus werden den unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen im Publikum sie scheinbar repräsentierende Identifikationsfiguren angeboten, die Attribute und Insignien der jeweiligen Lebensstile als Basis der Figuren verwenden.

Der erste, damals vorherrschende Typ wird von Roland Barthes in seinem Aufsatz über das französische Catchen aus den fünfziger Jahren beschrieben (Barthes 1986: 39):

Wie im Theater drückt jeder Körpertyp bis zum Exzess den Gebrauch aus, der dem Kämpfer zugeschrieben worden ist. Thauvin, ein fetter und klappriger Fünfzigjähriger, dessen geschlechtslose Widerlichkeit immer zu weiblichen Spitznamen anregt, breitet in seinem Fleisch die Merkmale des Ekelhaften aus, denn seine Rolle ist es, das zu verkörpern, was sich nach der klassischen Konzeption des Schweins (der Schlüsselbegriff jedes Catchkampfes) als organisch

168 Zur Bedeutung der Maske als kulturelle Trope nicht nur im Lucha Libre siehe weiter unten.

Zur Unberechenbarkeit der Akzeptanz des Publikums vgl. den Kostümdesigner Víctor Martínez:

"Había un luchador, ya retirado, que yo le puse 'El Magnífico', y no lo aceptó la gente, ni el equipo [das Kostüm; *Anm. d. Verf.*] ni nada. No me explico. La gente no lo quería, subía al ring y le chiflaban. Y se vino para abajo el muchacho. Le cambié el nombre del 'Magnífico', le puse 'El Supremo', y cambiamos el equipo de color, porque antes era rojo con plateado. Y le puse todo dorado. Subía inmediatamente el muchacho. Es por azar, esto pega, esto no pega." Víctor Martínez im Interview mit der Verfasserin, 22.12.1994, Mexiko Stadt.

abstoßend darstellt. [...] Der Körper des Catchers ist also der erste Schlüssel des Kampfes.

Und daraus folgend vergleicht Barthes die Catcher mit den Figuren der *Commedia dell'Arte*, mit deren physischer Eindeutigkeit (Barthes 1986: 39):

Die Catcher haben also eine ebenso eindeutige körperliche Gestalt wie die Personen der *commedia dell'arte*, die in ihren Kostümen und Haltungen den Inhalt ihrer Rolle im voraus bekanntgeben: so wie Pantalone nie etwas anderes als ein lächerlicher Hahnrei, Harlekin nur ein schlauer Diener und der Doktor nur ein einfältiger Schulmeister ist, ebenso wird Thauvin nie etwas anderes sein als ein widerlicher Verräter [...]

Die physische Bedeutungskonstitution wird zum Beispiel noch von den Brüdern "Los Brazos" verkörpert, die alle ziemlich klein und sehr dick sind und gerade diese Eigenschaften zu ihrem Charakteristikum beim Kämpfen machen. Sie sind beim Publikum sehr beliebt aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit dem Großteil des Publikums und ihrer humoristischen und ironischen Art, mit ihrer Dickheit und Schwerfälligkeit umzugehen. Bei den 'Ästheten' des Lucha Libre sind sie allerdings verpönt, obwohl in Mexiko immer auch kleingewachsene, dicke, nicht der 'Norm' entsprechende Männer gekämpft haben.<sup>169</sup>

In Mexiko war das der übliche Figurentypus, bis mit "El Santo" durch das Kostüm und die Repräsentation nicht nur von Charakter- oder Kampfeigenschaften die mythische Ebene verstärkt hervortrat: Über den Kampf von Gut vs. Böse hinaus konnten die nun entstehenden Rollenbilder auf figürlicher Inszenierungsebene individuell weiter ausformuliert werden. So ist Lucha Libre ein Rollentheater und kein Charaktertheater. War für Barthes der Körper der Schlüssel zur Figur des Gefechtes, so öffnen bei diesem zweiten Typ von Kämpfer im Lucha Libre Kostüm, Figur und Gesten das Tor zu einer fiktiven Welt, in der er die Eigenschaften des dargestellten Bildes annimmt. So gibt es auffallend viele Tiergestalten, vor allem Raubkatzen und Raubvögel, die für schnelle Reaktion und Geschmeidigkeit stehen.

169 Vgl. unveröffentl. Information von NOTIMEX, 19.4.1992:

"Altos y Gordos, los Antiestéticos de la Lucha Libre

[...] Tipos como 'Brazo de Plata' se convierten en un motivo de risa para la afición, de modo que tienen que hacer cosas 'extrañas' a fin de agradar. 'Porky' [Spitzname von einem der Brazos; *Anm. d. Verf.*] es un ejemplo típico del anti-espectáculo de la Lucha en México [...]"

Andere Figuren orientieren sich an mexikanischen Traditionen, sei es, dass sie reale Gestalten der Vergangenheit darstellen oder mit der 'Folklore' Mexikos spielen.

Die Namensgebung einer Kämpfergestalt geschieht häufig ohne ideologische und moralische Hintergründe.<sup>170</sup> Ein Kämpfer, der sich "El Nazi" nannte, antwortete auf die Frage, warum er diesen Namen habe, dass für ihn die wichtigsten Menschen die Krieger (*guerreros*) seien, und die Deutschen die besten Kämpfer und Strategen gewesen wären.<sup>171</sup> Genauso willkürlich, oder besser gesagt unbedarft im Umgang mit Ideologien, nur aufgrund von unmittelbaren Assoziationen erfolgt bisweilen die Wahl der Symbole auf dem Kostüm. So gibt es einen Kämpfer, der als "El Zar Rojo" mit Hammer und Sichel auftritt. Dies zeigt, dass Carlos Monsiváis mit seiner Aussage im Film *Götter aus Fleisch und Blut* Recht hat, dass die Kämpfer visuelle Gestalten und Helden seien, die außer ihrer Einteilung in *rudos* oder *técnicos* kein moralisches Konzept darstellten, keine Heldengestalten mit moralischen oder ideologischen Kriterien seien. Dadurch wird auch eine fiktive Kämpferfigur mit einem Namen wie "Maya-Azteca" möglich,

---

170 Entweder ein Kämpfer denkt sich selber eine Figur, einen Namen und das Kostüm aus und bietet sich dann einem Lucha Libre-Unternehmen als Kämpfer an, oder das Unternehmen hat seine eigenen Gestalter, die Figuren entwerfen und dann den passenden Kämpfer suchen. Teilweise veranstalten Lucha Libre-Zeitschriften auch Ausschreibungen und Wettbewerbe um den besten neuen Namen oder ein neues Figurenkonzept.

171 Siehe dazu auch das ironisierte Interview mit El Destructor Nazi in *El Gallo Ilustrado* 1983, S. 8:

- "– Bueno, este nombre salió porque desde muy niño veía películas de los nazis contra los judíos (¿y ganarían los judíos?), y siempre me llamó la atención, y pensé que cuando fuera luchador, así me iba a llamar.
- ¿Hay relación entre los nazis y la destrucción?
- Pues nada más porque en la empresa [de Lucha Libre; *Anm. d. Verf.*] existe un Nazi; yo le agregué lo del Destructor par evitar la confusión. Siempre he admirado a los alemanes, son muy inteligentes.
- ¿Usted tiene alguna inclinación política?
- No, ninguna, aunque admiro la disciplina, el trabajo de los alemanes.
- ¿Admira a Adolfo Hitler?
- Sí, fue un grande entre los grandes, así como en México lo fue Pancho Villa. Sí, así se le puede admirar ..."

Ähnliche Ansichten und apolitische Bewunderung für Hitler und die Deutschen im allgemeinen hört man in Mexiko häufiger, zumal das Wissen über deutsche Geschichte nicht sehr detailliert ist und Hitler zugute gehalten wird, dass er zumindest gewagt habe, die Vereinigten Staaten herauszufordern [...]

da man sich ungeniert aus dem Symbolschatz bedient, ohne logisch kongruent sein zu müssen. Die Figuren und ihre Symbole im Lucha Libre bedürfen der Eindeutigkeit und der spontanen Erkennbarkeit, was über die Figur hinaus auch für deren Einteilung in *rudo* oder *técnico* gilt. So kommen die Symbole und Zeichen zum Großteil aus Bereichen, die man als 'kollektives Unterbewusstsein' oder *imaginario colectivo* bezeichnen könnte, das hier vor allem von der Schicht der sozial Schwachen mit geringer Bildung tradiert wird.<sup>172</sup>

Bei den traditionelleren Kämpfern gibt es vier semantische Felder, aus denen sie Inspirationen für ihre Figuren beziehen: die Mythologie, die Natur mit ihren Erscheinungen einschließlich der Tierwelt, der Bereich des Horrors und der Unterwelt sowie die Geschichte und Folklore Mexikos. Zunehmend basieren die Figuren auf Filmen und Comicgestalten aus dem Bereich der Massenmedien und der Science Fiction. Zudem tauchen vermehrt an US-amerikanischen Medien orientierte Figuren wie zum Beispiel "Mr. Steel" oder "Love Machine" auf, die Seite an Seite mit "El Aguila Dorado" oder "El Psicodélico" kämpfen. Ein Trio trat in Anspielung auf die Migrationbewegung der Mexikaner in die USA unter dem Gruppennamen "La Migra" – die Grenzpolizei – selbstverständlich als *rudos* auf und zog sich erfolgreich den Hass des Publikums zu.<sup>173</sup>

Die neuen Lucha Libre-Unternehmen, die mit Televisa beziehungsweise TV Azteca kooperieren, allen voran Triple A mit seinem Ge-

---

172 Siehe Jung 1984 und Jung 1986.

173 Direkte politische Anspielungen oder tagespolitische Bezüge sind äußerst selten im Lucha Libre. So kam El Brazo de Plata 1995 eine Zeit als Subcomandante Marcos der Zapatistenbewegung verkleidet mit Maschinengewehr und Wollkapuze in den Ring. Einige Kämpfer haben – aufgerufen von ihren Gewerkschaften – an Wahlveranstaltungen von Parteien teilgenommen, da durch ihre Präsenz ein erhöhtes Publikumsinteresse gewährleistet ist. Vgl. *La Jornada* 12.6.1997 und *Box y Lucha* 26.11.1999, S. 13: "Lo que nunca se habían [sic!] visto, es que ya son varios los gladiadores que se preparan para apoyar con su presencia la campaña política del candidato presidencial, Francisco Labastida [Kandidat der PRI; *Anm. d. Verf.*]. Se harán varias funciones de lucha con ese fin. Incluso se dice que desde la misma Comisión de Lucha se están planeando igualmente una serie de funciones a partir del año 2000, para apoyar diversas campañas políticas, aunque aquí a favor del PRD. La contienda política presidencial así, amenaza en terminar [...] ¡en superlibre!" Zur Benutzung von Lucha Libre-Terminologie in politischen Diskursen siehe weiter unten. Ansonsten versteht man sich als apolitische Unterhalter oder – wie von El Santo vorgelebt – als Retter- und Vorbildfigur für Kinder.

schäftsführer und Designer Antonio Peña, schlagen bei der Figurenwahl und -zeichnung der Kämpfer einen neuen, dritten Weg ein: Nicht nur, dass sich das Design der Maske geändert hat, in dem es wesentlich bunter und moderner geworden ist, vor allem werden die Figuren und ihre Kostüme nach marktwirtschaftlichen Kriterien entworfen, um eine möglichst große Bandbreite der Bevölkerung zu erreichen. Nach einer Publikumsanalyse wird herausgearbeitet, welche Segmente der mexikanischen Gesellschaft noch nicht durch eine speziell auf sie zugeschnittene Figur vertreten sind. Daraufhin entwirft man eine Kämpferfigur inklusive Kostüm, Begleitmusik und Darstellungsmodus mit dem entsprechenden Identifikationspotential, stellt ihr möglicherweise von vornherein einen Gegenspieler gegenüber ("Octagón" – "Pentagón", "El Hijo del Santo" – "El Santo Negro" etc.), sucht einen von der Statur her passenden Kämpfer und unterweist ihn in seine Figur, die Bewegungen und den Kampfstil. So wurde zum Beispiel "Octagón" als Idol für die Kinder kreiert, der von Anfang an in der Presse und im Ring mit Kindern auf dem Arm gezeigt wurde und Süßigkeiten verteilte. Um die renitenteren Jugendlichen zu erreichen, wurden Figuren wie "Heavy Metal", der langhaarig und mit Lederjacke zu harter Rockmusik auftritt, oder "El Picudo" erfunden, der die Bandenjugendlichen der Vorstädte repräsentieren soll. Für die jungen Frauen gibt es den smarten "Latin Lover", und die älteren Frauen sind von dem grau melierten, distinguiert wirkenden Kämpfer "Cien Caras" begeistert.

Das Unternehmen Triple A bringt kontinuierlich neue Kämpfer und Figuren hervor, die in unterschiedlichen Konstellationen beziehungsweise miteinander kämpfen, nur eine kleine Gruppe erfolgreicher Starkämpfer tritt konstant auf. Diese Kämpfer wechseln häufig innerhalb des ihnen zugewiesenen Images die Kleidung, sie haben jeweils neue Umhänge und immer spektakulärere Kostüme, bleiben aber gerade durch die Musik und ihre Darbietungen beim Einlaufen in den Ring wiedererkennbar. Während im traditionellen Lucha Libre ein begrenztes Kontingent von Kämpfern beziehungsweise Figuren immer wieder aufeinander trifft, vergrößert und verändert Triple A das Angebot an Figuren und Konstellationen permanent. Das Unternehmen greift darüber hinaus zunehmend auf Figuren aus US-amerikanischen Comics, Fernsehserien und Filmen zurück und profitiert von ihrem Erfolg und Bekanntheitsgrad. Sowohl Triple A als auch das Konkurrenzunternehmen von TV Azteca, Promo Azteca, werden allerdings



von den traditionelleren Kämpfern und Fans kritisiert: Ihre Kämpfer gelten als *hecho al vapor*, das heißt künstlich hervorgebracht, denn sie hätten den Weg über die kleinen Arenen und die langjährige Ausbildung nicht absolviert. Zudem würde Lucha Libre durch Figuren wie zum Beispiel "Los Payasos – die Clowns" lächerlich gemacht und verliere all seine Glaubwürdigkeit.

Gleichzeitig ist es für den Erfolg von Lucha Libre auch bei neu gewonnenen, jüngeren Zuschauern unumgänglich, dass es sich dynamisch den kulturellen Bedingungen und Entwicklungen Mexikos anpasst. Lucha Libre bedient sich der sich verändernden Zeichen und Figuren der Massenmedien, der Alltagskultur und des *imaginario colectivo* seines Zielpublikums und integriert diese in seine zeitlose Darstellung der körperlichen Auseinandersetzung; so gelangen "Robocop" oder "La Migra" in die Arena, nur so bleibt Lucha Libre aktuell.

Allerdings verschiebt sich durch die an marktwirtschaftlichen Kriterien orientierte Figurengestaltung und die Fernsehinszenierung der Kämpfer die Beziehung zwischen Kämpfern und Publikum: Die Identifizierung mit den eigenen Helden, die vermutete gleiche Herkunft des Mannes hinter der Maske, das Wissen um ein ähnliches Leben, die fast familiäre Verbundenheit mit 'seinen' Kämpfern in 'seiner' Arena wandelt sich bei Triple A und Promo Azteca in eine starähnliche Bewunderung, die eher Distanz denn Nähe und Gemeinsamkeit betont.<sup>174</sup>

Wenn eine Figur allerdings trotz aller strategischen Überlegungen nicht vom Publikum angenommen wird, wird sie nach einer Weile aus dem Ring verschwinden, zum Beispiel durch simulierte Verletzungen, um danach mit anderem Namen und Kostüm als neue Figur wieder zu erscheinen. An diese Regel des Lucha Libre erinnert der maßloseste unter den Kämpfern: der trotz seines hohen Alters immer noch aktive "Mil Máscaras".<sup>175</sup> Sein Grundkostüm ist das gleiche, so dass die Leute ihn dennoch sofort erkennen können, nur wechselt er beständig seine Masken und macht das zum Bestandteil seiner Figur. Einige Male wurde ihm im Kampf die Maske abgerissen oder er tat so, als ob er seine Identität preisgeben wollte, nur um unter der ersten Maske weitere zum Vorschein kommen zu lassen.

---

<sup>174</sup> Zu weiteren Veränderungen und der Kritik an diesen siehe Kapitel 4: Lucha Libre als TV-Show.

<sup>175</sup> Siehe zu Mil Máscaras den zweiteiligen Bericht in *La Jornada* 6.11.1998, 7.11.1998.

Die Figuren müssen überzeugend vor dem Publikum dargestellt werden, das heißt, die Kämpfer müssen je nach Figur ein festes Repertoire an Gesten und Kampfweisen beibehalten. Ein "Satanico" wird immer gemein und hinterhältig sein und diabolisch grinsen, ein "Latin Lover" wird immer mit dem Publikum flirten. Dieses Rollenverständnis ist für die Kämpfer die – einzige – Übereinstimmung ihrer Arbeit mit dem, was sie unter Theater verstehen. Darauf bezieht sich der Trainer und Ex-Kämpfer "Ray Mendoza", wenn er im Interview davon spricht, dass ein Kämpfer lernen muss, vor dem Publikum seine Gefühle und seine Figur, *el personaje*, überzeugend darzustellen und zu leben. Die Identifikation mit der Figur und die ethische Verpflichtung gegenüber dem Milieu des Lucha Libre geht gerade bei den Starkämpfern über den Ring hinaus. "El Santo" versuchte auch im wirklichen Leben Vorbild und Retterfigur zu sein, bei seinem Sohn "El Hijo del Santo" klingt Ähnliches an.<sup>176</sup>

Mexikos Populärkultur hat eine lange Tradition an maskierten Helden und Rächern der Armen, an die "El Santo" sowohl in seinen Filmen als auch bei seinen Live-Auftritten in der Arena anknüpfen konnte. Retterphantasien und der Traum von Gerechtigkeit wurden in Filmen, Balladen und *historietas* anhand von Figuren wie "Zorro", "Chucho el Roto", "El Látigo Negro", "El Llanero Solitario" und anderen Wirklichkeit, die eine stets maskierte mexikanische Version von Robin Hood darstellten.<sup>177</sup> "El Santo" begann zwar in den Comics als Helfer der Armen in Not, doch im Laufe seiner anschließenden Filmkarriere erlebte die Figur des "Santo" einen gesellschaftlichen Aufstieg: Zunehmend bewegte er sich in der städtischen Oberschicht, rettete Damen der *High Society*, fuhr elegante Sportwagen und wurde zu einem Gehilfen der Polizei und der neuen Elite Mexikos, den Bürokraten.

Abschließend stellt sich natürlich die Frage nach der Darstellung von Ethnizität im Lucha Libre. Aufgrund seines populären Charakters

---

176 Siehe Interviews mit Ray Mendoza und El Hijo del Santo zum Film *Götter aus Fleisch und Blut*.

177 In seinem Artikel "La Máscara! La Máscara!" interpretiert Andrew Coe den Erfolg der maskierten Lucha Libre-Kämpfer in den dreißiger Jahren als Folge eines *cross-overs* zwischen Comics mit maskierten Protagonisten, die zu jener Zeit in Mexiko populär gewesen seien, und Lucha Libre. Dies kann jedoch nicht als allein ausschlaggebender Grund angesehen werden, wie weiter unten dargelegt wird. Vgl. Coe 1992. Zu den mexikanischen Helden-Figuren siehe Hiriart 1995.

und der Fähigkeit, gerade die unteren Schichten Mexikos zu erreichen, wurde Lucha Libre von einigen mexikanischen Essayisten abschätzig als "espectáculo moreno" bezeichnet. In Mexiko geht mit der Klassengenerell auch eine Rassenstratifikation einher, und dies, obwohl – oder gerade weil – der Großteil der Mexikaner mestizisch ist. Das wird auch als ein Grund der Ablehnung von Lucha Libre durch ein bürgerliches, mestizisches oder weißhäutiges Publikum gesehen.

Der Künstler Felipe Ehrenberg beschreibt diese Dynamik polemisch (Ehrenberg 1983: 2):

Nadie puede negar que el miedo impera en las precarias convivencias que por fuerza histórica sostenemos dentro de nuestras fronteras. Es un miedo visceral, pleno de rencores y sudores arraigados en la desconfianza. El Indigenismo es una enfermedad criolla.

La riqueza mal distribuida tiene su cuna en la desconfianza racial. El pequeño burgués blanco le teme al pequeño burgués cobrizo. Teme a sus costumbres y sus hábitos. O los rechaza abiertamente o busca pasteurizar y homogenizarlos a través de ballets folclóricos, certámenes de bellezas regionales, museos de artesanías o hasta de culturas populares.

La lucha libre, morena en su celebración, entró al hogar del mexicano avergonzado pero en forma efímera, fugazmente, a través de la televisión. Pero sus cascabeles y penachos, contruidos en los viejos barrios de la ciudad, espantaron a las nuevas colonias y la pantalla chica cerró sus ojos electrónicos para dispensar en vez a los supermanes y picapiedras.

Es können zwei Modalitäten der *mise en scène* von Ethnizität im Lucha Libre unterschieden werden: Zum einen verkörpern Kämpfer idealisierte Reminiszenzen an die prähispanische indigene Vergangenheit, wie zum Beispiel der Kämpfer "Canek", der bei Erscheinen im Ring einen aufwendigen Brust- und Rückenschmuck trägt, der assoziativ, nicht historisch getreu der Festkleidung der Azteken nachempfunden ist. "Canek" selbst beschreibt seine Figuren- und Kostümwahl in einem Interview folgendermaßen:

Cuando estoy en México o fuera me siento muy orgulloso de ser mexicano [...] Salgo mucho al extranjero y no quería ser un luchador más, deseaba llevar algo de nuestra historia, nuestras raíces, y ahora ya me identifican por los motivos de mi máscara: traigo al Chac Mol, a Quetzalcóatl, al Príncipe Aguila, sacerdotes y motivos aztecas. [...] Estos atributos me dan fuerzas para sobresalir y subsistir en donde esté. [...] Una vez me llevé un libro de los mayas a Japón y vi unas grecas que me llamaron la atención, me gustó la historia, las fotografías, y saqué unos dibujos de ahí. Después fui al Museo de Antropología a sacar fotos, otras imágenes, y fue como escogí las que llevaría mi máscara.<sup>178</sup>

---

178 Canek in Fascinetto 1992, S. 103.

"Canek" bedient sich der Symbole und Assoziationen, die die – historische – Welt sowohl der Mayas als auch der Azteken hervorgebracht hat, um sein Mexikaner-Sein darzustellen und sich die ihnen zugesprochenen Qualitäten anzueignen. Dabei ist sein Hinweis auf das Anthropologische Museum als Quelle aufschlussreich. Dort wird mit museographischen Mitteln eine prähispanische Vergangenheit als *patrimonio nacional*, als Nationalgut und -erbe ritualisiert dargeboten. Währenddessen werden in dieser repräsentativen Ausstellung die zeitgenössischen in Mexiko lebenden Nachfahren der *indígenas* allein in ihrer traditionellen Lebensweise dargestellt. Alle aktuellen Probleme, seien es der verbreitete Rassismus gegenüber dieser Bevölkerungsgruppe oder Modernisierungsbemühungen, werden ausgeblendet.<sup>179</sup> Das Auftauchen von idealisierten, aus ihrem historischen und sozialen Kontext entrissenen Figuren der indigenen Vergangenheit im Lucha Libre geht Hand in Hand mit der von staatlicher Seite forcierten Inszenierung des Indigenismus, das heißt der Heroisierung der indigenen Vorfahren bei gleichzeitigem Festhalten an Paternalismus, Ignoranz beziehungsweise Rassismus gegenüber den heute lebenden Nachkommen der autochthonen Bevölkerung.

Daneben sind jedoch – trotz des in Mexiko auch in den unteren Schichten existenten Rassismus – auch Kämpfer erfolgreich, die durch ihr indianisches Äußeres nicht dem Bild des idealisierendem möglichst weißhäutigen Mexikaners entsprechen und dennoch ohne Maske kämpfen. Sie konstruieren ihre Figur gerade auf der Basis der ethnischen Zugehörigkeit und stellen somit für die mestizische, dunkelhäutige und indianische Bevölkerung ein Wiedererkennungs- und Identifikationsangebot dar. Soweit beobachtet werden konnte, treten diese Kämpfer immer ohne Maske auf, zusätzlich zu ihrem Aussehen ist der Name konstitutiv für ihre Figurenbildung: Sie heißen "El Indio", "Negro Casas", "Sangre India", "El Náhuatl", "Indio Cacama", "Lacandón", "Sangre Chicana" oder "El Maya".

Für ein Publikum, welches zu großen Teilen aus der mestizischen (und indianischen) urbanen Unterschicht kommt, das vielfach erst in den letzten Jahrzehnten vom Land in die Stadt immigriert ist, dessen Vorfahren für die kurze Zeit der Mexikanischen Revolution zum Protagonisten der gesellschaftlichen Entwicklung geworden waren und

---

179 Siehe dazu u.a. García Canclini 1989, S. 164 ff.

deren Präsenz sich nun auf Mythen und Lieder beschränkt, für eben dieses Publikum mag der geschilderte ethnische Wiedererkennungseffekt im Lucha Libre, das heißt im Kontext von Stärke, Kampf, Rache, Sieg – und Niederlage ein stark affirmatives Moment haben. Das "México Profundo" von Bonfil Batalla erkennt sich selbst und kann seine Maske abnehmen.<sup>180</sup>

### *Das Publikum:*

Es ist offensichtlich, dass sich die Rezeptionsmodi des Publikums des Lucha Libre von denjenigen einer Sportveranstaltung oder eines traditionellen Theaterabends unterscheiden. Gegenüber dem passiven bürgerlichen Theaterpublikum der westlichen Welt ist der Sportzuschauer zwar wesentlich freier im Ausdruck seiner Anteilnahme am Geschehen. Das Publikum hat darauf jedoch – anders als der Lucha Libre-Zuschauer – keinen Einfluss.<sup>181</sup>

---

180 Bonfil Batalla 1996. Vgl. den programmatischen Titel eines Beitrags auf einem Kongress über indigene Kultur und Rechte: "Si nos arrancamos esas máscaras ...", Martínez Assad 1996.

Der Verdacht des Rassismus kommt verstärkt bei den Lucha Libre-Filmen auf, da die maskierten Kämpfer häufig mit blonden Frauen dargestellt werden und es scheint, dass dunkelhäutige nur durch die Maske Erfolg haben könnten. Oder Ethnizität wird als reine Karikatur gezeigt wie im Film "El Santo vs. los Cazadores de Cabezas", 1969. Im US-amerikanischen Wrestling ist die – inszenierte – ethnische Zugehörigkeit ausschlaggebend für die Einteilung als Guter oder Böser, als *face* oder *heel*, wobei als Nicht-Weißer allein der idealisierte indianische Urbewohner Amerikas ein 'Guter' sein kann.

181 Zwar ging im westlichen Theater des 20. Jahrhunderts ein Paradigmenwechsel vor sich, der die 'Entdeckung des Zuschauers' als zu veränderndes Wesen bewirkte, eine Verlagerung von der 'internen' zur 'externen' Theaterkommunikation postulierte und u. a. zu einem 'neuen rituellen Theater' führte. Diese Entwicklung, für Europa und Russland u. a. von Fischer-Lichte 1997 analysiert, hat in Mexiko keinen großen Nachhall erlebt. Der Haupteinfluss, ausgehend von Artaud, Grotowski, Barba u. a., führte zu Experimenten mit ritualisiertem Theater, bei dem das Publikum zum Teilnehmen aufgefordert und eine Transformation des Zuschauers angestrebt wird. Siehe auch Innes 1992. Vgl. für Mexiko Núñez 1987, Middleton 2001, Weisz 1994, Reyes Palacios 1991, *Escenarios de dos mundos* 1988. Derartige Versuche sind jedoch nur Randerscheinungen und werden von einem kleinen Teil des bürgerlichen intellektuellen Publikum rezipiert. Im Lucha Libre wird die Entdeckung des Zuschauers nicht diskutiert, sondern das Publikum wurde von Anfang an als aktiver Bestandteil der Inszenierung betrachtet und dementsprechend integriert.

Im Gegensatz zu den entstandenen Konventionen und Regeln des westlichen Theaterbesuchs hat der Sportzuschauer folgende Freiheiten:<sup>182</sup>

- Der Sportzuschauer kann Sinn und Zweck seiner Anwesenheit selbst bestimmen und variieren,
- er kann zu anderen Zuschauern eine Beziehung aufbauen, die emotional ausgelebt werden darf,
- die Wahrnehmung der anderen sowie von sich selbst als Teil einer Masse ist konstitutiv für Showsportereignisse,
- er kann – und soll – Zustimmung oder Ablehnung öffentlich ausdrücken, laute Kritik am Dargebotenen ist erwünscht.

Das Lucha Libre-Publikum nimmt diese Freiräume selbstverständlich für sich in Anspruch: Der Besuch einer Arena dient nicht nur der Beobachtung eines Kampfes, sondern dem gemeinsamen Essen, Trinken, Flirten, Sich-in-Szene-Setzen, Sichverausgaben etc. Dabei agiert das Publikum auch wiederum vor und für Publikum: den anderen Zuschauern und den Kämpfern, die das Geschehen zumindest der ersten Reihen sehr wohl wahrnehmen und darauf reagieren. Konstitutiv für Lucha Libre ist die aktive Wechselbeziehung zwischen dem Publikum untereinander und zwischen Publikum und Darstellern. Erstere spielt sich im Bereich der lautstarken Kommentare und Zurufe ab, die den Großteil des Reizes eines Live-Kampfes ausmachen. Die Zuschauer überbieten sich gegenseitig in unanständigen, zweideutigen, amüsanten und provozierenden Rufen, originelle Beschimpfungen werden von allen goutiert, das Publikum nimmt sich selbst als Teil des Schauspiels wahr und ergötzt sich an sich selber.

Die Relation zwischen Publikum und Kämpfer geht über die Rufe hinaus, auch körperlich wird die räumliche Distanz zwischen Zuschauerraum und Bühne überwunden: Sprünge der Kämpfer in die Zuschauerreihen, das Kämpfen neben dem Ring ermöglichen den physischen Kontakt mit den Ringern, eine weitere sinnliche Komponente zum akustischen und visuellen Erleben kommt hinzu. Zuweilen müssen die Zuschauer der ersten Reihen regelrecht fliehen um zu verhindern, dass ein Kämpfer auf sie fällt. Dabei kommt es selten zu Unfällen, da die Kämpfer ihr Vorhaben immer rechtzeitig durch Gesten oder Rufe ankündigen. Dies erinnert an Theaterformen von Gruppen wie zum

---

<sup>182</sup> Siehe dazu Kennedy 2001, S. 278 ff.

Beispiel der katalanischen Theatergruppe "La Fura dels Baus", bei denen ein Hauptbestandteil der Inszenierung darin liegt, den Zuschauer nicht ruhig von seinem Platz zuschauen zu lassen, sondern ihn permanent vermeintlichen oder wirklichen Gefahren auszusetzen, denen er auch räumlich entgehen muss, um so eine andere, direktere Wahrnehmung zu erreichen.

Aber auch in der Dramaturgie eines Kampfes hat das Publikum seinen Platz: Gerade bei Aktionen, die außerhalb des Ringes geschehen sollen, wenden sich die Kämpfer direkt an die Zuschauer und fordern zustimmende oder ablehnende Reaktionen. Dadurch nehmen die Zuschauer Einfluss auf das weitere Geschehen. Die Kämpfer richten sich in ihrer Art zu kämpfen nach dem jeweiligen Publikum: Sie müssen es je nach Reaktion mehr provozieren, besänftigen oder auf Distanz halten. Im Interview zum Film *Götter aus Fleisch und Blut* erzählte "El Hijo del Santo", dass die wichtigste Eigenschaft eines Kämpfers die akustische Wahrnehmung und Einschätzung des Publikums sei. Bei der Kontrolle des Kampfablaufes, der Situation in Ring und Arena spielt auch der Schiedsrichter eine wesentliche Rolle, da er Einfluss auf den Rhythmus und Verlauf des Kampfes nehmen kann. Unter dem Vorwand, regelgerecht eingreifen zu wollen, beschleunigt oder verlangsamt er den Kampf, wenn die Gefahr der Eskalation besteht. Der Schiedsrichter "El Güero Rangel" beschreibt diese Aufgabe folgendermaßen:

Por ejemplo, las labores del referí es saber manejar al luchador, su carácter arriba del ring, porque el luchador en tanto se comienza a vestir se va transformando, se transforma ya el luchador, completamente, entonces hay que saber manejar el carácter arriba, porque es peligroso. [...] Y hay que manejar al público también, claro, al público, porque el público es, yo digo que el público de México es el más grosero y el más corriente [...]<sup>183</sup>

Die Schiedsrichter bei Triple A und Promo Azteca agieren zunehmend offen parteiisch. Das heißt, sie verwandeln sich in *rudos*, die selbigen zu Hilfe kommen, Regelverletzungen übersehen, die *técnicos* schneller auszählen oder disqualifizieren und somit den Kampfverlauf explizit beeinflussen. Damit ziehen sie den Hass der Mehrheit des Publikums auf sich und sind in der Lage, nicht nur das Ergebnis, sondern auch den Spannungsbogen und den Rhythmus des Kampfes entscheidend

---

183 El Güero Rangel im Interview mit der Verfasserin, 19.11.1998, Mexiko-Stadt.

mitzugestalten – auf Anweisung des *promotors*. Der Schiedsrichter "El Güero Rangel", als der traditionellen Schule verhaftet, wollte sich zu diesem für ihn undenkbaaren Phänomen eleganterweise nicht äußern.<sup>184</sup>

Nach Angaben von einigen Kämpfern in kleinen Vorstadtarenen ergreift dort das Publikum zuweilen zu sehr Partei und wird handgreiflich, jedoch kommt es nie zu Aggressionen innerhalb des Publikums, auch wenn die verbalen Attacken zuweilen sehr drastisch werden können. Aber genau dazu geht man in die Arena, um, wie fast alle Interviewpartner vor der Arena mit denselben Worten ausdrückten, sich der Spannung und des Stresses auf lustvolle Weise zu entledigen, *para desahogarse*. Sie wollen einen Kampf sehen, der es ihnen ermöglicht, Energien, Wünsche und Spannungen in diesem Kampf auszuleben, Bilder des Leidens, des Schmerzes und der Demütigung wiederzuerkennen und öffentlich gerächt zu sehen. Und sie müssen sich gleichzeitig an der Farbigkeit, den Figuren, der Technik, dem zum Teil erotischen Zusammentreffen der Körper und deren Bewegungen und an sich selber als Publikum ergötzen können. Da die meisten Besucher von Lucha Libre Fans – *aficionados* – sind und regelmäßig in 'ihre' Arena kommen, verfügen sie über das nötige Fachwissen, um sich an der Kunstfertigkeit von bestimmten Ringern und Figuren zu erfreuen. Doch auch ohne dieses entgeht man kaum der 'kollektiven Entladung der Energien', der Magie der Gestalten, der Emotionalität des Geschehens, das zu einer allgemeinen Katharsis führt.<sup>185</sup>

---

184 Vgl. die Interviews mit den *rudo*-Schiedsrichtern El Gato Montini und El Bucles in *Box y Lucha* 17.5.1992 und 19.6.1992.

185 Im Folgenden wird unter Katharsis nicht die aristotelische Auffassung von Katharsis als reinigende Befreiung von den bei der Betrachtung der tragischen Ereignisse des Schauspiels erregten Affekte von Mitleid und Furcht verstanden, sondern eine Reinigung im kultisch-medizinischen Sinne durch Abreaktion der angestauten Empfindungen, Spannungen und Aggressionen. Vgl. Scheff 1983. Die Bedeutung der Katharsis liegt hier auch nicht in der von Lessing postulierten moralischen und ethischen Läuterung, sondern im Ausleben von im alltäglichen Kontext nicht verarbeiteten – und womöglich nicht verarbeitbaren – Konflikten. Siehe dazu v. a. Kapitel 4, Lucha Libre als Ritual/Das kathartische Erleben im Lucha Libre – Gewalt, Gemeinschaft und *flow*.



## Die Narrationen und die Dramaturgie des Lucha Libre

Im Folgenden werden Merkmale des theatralen Handelns und der Vereinbarungen im Lucha Libre aufgeführt, um dann zu zeigen, mit Hilfe welcher struktureller oder inhaltlicher Mittel, die aus anderen populären Genres wie Slapstick, *telenovela* und vor allem Melodrama stammen, die Narrationen des Lucha Libre dargestellt werden. Dabei wird zunächst auf die traditionellere Version des Lucha Libre Bezug genommen, die die Themen vom Kampf Gut gegen Böse, Verrat, Loyalität, Rache und Gerechtigkeit in Bildern innerhalb des Ringes, im Kampf darstellt. Die Erzählungen im modernisierten Lucha Libre weisen inzwischen über diesen inhaltlichen Rahmen hinaus, zudem werden sie nicht nur im Ring inszeniert.

Wie bereits erwähnt, sind die Vereinbarungen über Kampfablauf und -ausgang das bestgeschützte Geheimnis im Lucha Libre. Ihre Festlegung erfolgt durch den *promotor* eines Lucha Libre-Unternehmens, der dabei Kriterien wie Vorabkämpfe in den Trainingshallen und die Dynamik einer Figur in Betracht zieht. In den Trainingskämpfen lässt sich erkennen, welcher Kämpfer einen besseren, das heißt einfallsreicheren Kampfstil hat und einen Kampf dominieren wird, und wie der Verlauf eines Kampfes aussehen kann. Das andere Kriterium ist die 'Politik' einer Figur, das heißt deren langfristige Entwicklung im Gesamtkontingent der Kämpfer eines Unternehmens und in welcher Form sie bei der Programmgestaltung berücksichtigt wird. Denn das Programm für die Kämpfe wird jede Woche entsprechend den Publikumsreaktionen festgelegt. So ist ein wichtiges Kriterium, ob und wie ein Kämpfer mit dem Publikum arbeiten, das heißt es stimulieren kann. Alle Kämpfer insistierten, dass ein *luchador* neben technischem Können vor allem *angel* zum Erfolg brauche, Charisma, Ausstrahlung und die Fähigkeit, das Publikum emotional mitzureißen. Wenn eine Kämpferfigur neu 'auf den Markt' kommt, wird man sie eine Zeit lang auch gegen überlegene Gegner gewinnen lassen, um ihr einen spektakulären Start zu verschaffen. Nach einer Weile muss eine Figur aber auch bestraft, zurückversetzt werden, damit die Glaubwürdigkeit bestehen bleibt und die Figur eine Spannung aufbaut, indem sie keine zu gradlinige Entwicklung erfährt.<sup>186</sup> Ein anderer Weg ist, einer neuen Figur

---

186 Dies erinnert an Regeln, die G. Gebauer für die Unterhaltungswelt der Sportidole aufstellt:

von Anfang an einen bestimmten Rivalen entgegensetzen. Ihre Attraktivität erhöht sich aufgrund des ständigen Zusammentreffens mit diesem Gegner, die Feindschaft steigert sich und endet häufig in einem Kampf "Maske gegen Maske beziehungsweise Haarschopf".<sup>187</sup>

Vom *promotor* wird zumeist neben dem Ergebnis auch der grobe Kampfverlauf bestimmt, so gibt es bestimmte, zum Teil mit Fachtermini bezeichnete Varianten des Weges zum Sieg. Ein häufiges Beispiel ist, dass sich in der letzten Runde beide Kämpfer beziehungsweise Kampftrios jeweils mit letzter Kraft bezwingen, der Gegner sich jedoch in letzter Minute aus dem Griff befreien kann und den anderen unterwirft, der sich ebenfalls mit einer letzten Kraftanstrengung befreit und sich wiederum auf den Gegner stürzt etc. ... Bei Triple A ist häufigstes Kampfergebnis der Sieg durch Disqualifikation des Gegners. Bei diesem Unternehmen ist das Spielen mit und Übertreten von den wenigen gültigen Verboten wie zum Beispiel die Demaskierung des Gegners und das Eingreifen von nicht an diesem Kampf teilnehmenden *luchadores*, die ihren *técnico*- beziehungsweise *rudo*-Freunden zu Hilfe kommen, ein Hauptbestandteil ihrer Dramaturgie. Die beschriebenen Festlegungen sollen jedoch nicht zu dem falschen Urteil verleiten, bei Lucha Libre handele es sich um die reine Ausführung von festgelegten Handlungsschemata, denn innerhalb der Vereinbarungen verbleibt ein großer Teil an Improvisationsmöglichkeiten, und selbst die Anweisungen eines *promotors* sind zum Teil improvisiert. So konnte während eines Programms von Triple A, bei einem Aufenthalt im Vorraum der Umkleidekabine beobachtet werden<sup>188</sup>, wie der Programmgestalter Antonio Peña mit Blick auf das Geschehen im Ring den sicherlich in groben Zügen bereits instruierten Kämpfern im für ihn jeweils richtig erscheinenden Moment Anweisungen zum Eingreifen in den Kampf gab. Zum Teil erhielten sie auch erst in diesem Augenblick Accessoires wie ein herumliegendes Holzstück mit den Worten in die Hand ge-

- 
1. Vertrautheit: Idole verschiedener Bereiche bilden eine Art Familie, die weitläufig auch mit ihren Bewunderern verwandt ist.
  2. Schicksalsschläge: Diese 'Familie' muss sehr reich und mächtig sein; sie müssen ihr Kapital in gefährlichen Situationen jedoch exponieren, wobei einige verlieren werden.
  3. Die Familie muss aber insgesamt überleben und erfolgreich sein. Siehe Gebauer 1988 a, S. 139 f.

<sup>187</sup> Siehe dazu weiter unten.

<sup>188</sup> Triple A im Gimnasio Juan de la Barrera, 17.2.1995, Mexiko-Stadt.

drückt: "Damit schlägst du jetzt XY auf den Kopf, dann soll er es dir wegnehmen, schließlich reißt du ihm die Maske runter ..." Das bedeutet, die Kämpfer müssen – je nach Unternehmen in unterschiedlichem Grade – in der Lage sein, sehr schnell zu agieren, zu improvisieren und mit dem Gegner zusammenzuarbeiten, um niemanden zu verletzen.

Während des Kampfes greifen die Kämpfer dazu einerseits auf die gemeinsam trainierten und im Lucha Libre tradierten Bewegungsabläufe, auf die *secuencias* zurück, in denen Abfolgen von Figuren und Griffen festgelegt sind. Zudem wird auf Zuruf reagiert und es existieren Gesten, die den nächsten Griff oder die nächste Handlung andeuten. Zusätzlich 'vermittelt' der Schiedsrichter, indem er beispielsweise einen Kämpfer, dessen Hals von seinem Gegner in die Seile gedrückt wird, mit einem Griff um die Taille, der die beiden scheinbar trennen soll, so hält, dass dessen Gewicht nicht auf den Seilen liegt. Ob er auch verbal zwischen den Kämpfern vermittelt und deren Kommunikation vorantreibt, war nicht festzustellen, ist aber anzunehmen. Es ist auch häufig der Schiedsrichter, der – versteckt – Rasierklingen oder Ähnliches in den Ring mitbringt, durch die auf dem Höhepunkt mancher Kämpfe Blut fließt. Denn ein wichtiges Charakteristikum der Theatralität im Lucha Libre ist die Exzessivität, die Vergrößerung und Eindeutigkeit der Situationen und Gesten. Anders als zum Beispiel im Judo oder anderen Kontaktsportarten, die sich durch Effektivität und Zurückhaltung im Ausdruck kennzeichnen, wird der Sturz, das Besiegtwerden, die Schmerzhaftigkeit der Griffe im Lucha Libre nicht überspielt, sondern gerade durch Vergrößerung der Gestik und Mimik breit ausgestellt. Wenn der Kämpfer zu Boden geworfen wurde, wird er liegen bleiben und seinem Schmerz, seiner Niederlage Ausdruck verleihen. Mit beiden Armen schlägt er auf die Matte und setzt ein schmerzverzerrtes Gesicht auf, das selbst durch eine Maske erkannt wird. Auch Angst ist bei Lucha Libre keine per se verpönte Eigenschaft, man muss sie jedoch gebührend groß und spektakulär zur Schau stellen und sie schließlich natürlich überwinden. Dies wird oft am Ende einer Runde vorgeführt. Zwei Gegner wurden bereits besiegt, der dritte gibt jetzt vor, aus Angst, auch noch bezwungen zu werden, nicht mehr in den Ring gehen zu wollen, zumal der Sieg ja ohnehin schon feststehe. Natürlich wird dies weder von den Kämpfern noch vom Publikum hingenommen. Mit dem Ruf "¡Miedo, miedo!" und der dazugehörigen Geste werden die Gegner angefeuert, den Abtrünnigen dann eben ne-

ben dem Ring zu bezwingen.<sup>189</sup> Bei Triple A kann dies zu einer Verfolgungsjagd durch die gesamte Arena führen, in einem beobachteten Fall sogar über diese hinaus: Der Kämpfer "La Parka" war scheinbar verletzt in die Umkleideräume geführt worden, wohin ihm sein Gegner "Abismo Negro" zu folgen versuchte. "La Parka" wurde daraufhin auf einer Bahre hinausgetragen und in ein wartendes Ambulanzauto verfrachtet. Als das Auto abfahren wollte, stürzte sich "Abismo Negro" hinein und versuchte im Auto, den auf der Bahre liegenden "La Parka" weiterhin zum Kämpfen zu zwingen. Dabei waren alle Aktionen, die außerhalb des Saales stattfanden, nur für die Fernsehzuschauer sichtbar.

Die Emphase der Gestik, die Vergrößerung der Handlung und die spielerische Komponente einiger Interaktionen der Kämpfer haben einen ausgeprägten **Slapstick-Charakter**, der beim Publikum großes Vergnügen hervorruft. Wenn zum Beispiel ein Kämpfer einer Flut von Schlägen oder Griffen ausgesetzt ist, wird er ohne sich zu rühren stehen bleiben, bis er mit einem Male spektakulär umfällt. Selbst die 'unparteiischen' Schiedsrichter nehmen an diesem Spiel teil: Längere Zeit sieht der *réferi* anscheinend unbeabsichtigt Verstöße der *rudos* nicht, die diese in einer Ecke des Ringes begehen, obwohl das Publikum ihn lauthals darauf aufmerksam macht, da er mit einem *técnico* in der anderen Ecke diskutiert. Kaum wendet er sich endlich dem regelwidrigen Geschehen zu, unterlässt der *rudo* sein Tun und fragt mit unschuldiger Miene, was denn sei. Auch diese Momente erinnern an Szenen aus Filmen von Stan Laurel & Oliver Hardy: In dem Augenblick, da der eine sich umdreht, versucht der andere, ihn hinter seinem Rücken zu hintergehen. Die Freude des Publikums ist dabei, beide Personen im Blick zu haben und Zeuge und Mitwisser der Missetat zu werden.

---

189 In Mexiko existiert – hauptsächlich in den unteren Schichten – ein ausgefeiltes Gestenrepertoire, welches für alle verständliche Bedeutungen, zumeist beleidigenden Charakters, hat. Daneben werden häufig Standardbeleidigungen in Pfiffe umgesetzt, um ihnen so ein wenig Sprengkraft zu nehmen, da vor allem die die Mutter betreffenden Beleidigungen ("hijo de puta", "chinga tu madre" etc.), wenn sie im Ernst und ohne 'Milderung' oder 'Übersetzung' zu jemandem gesagt werden, aufgrund des Machismo und der diesem inhärenten Mutterverehrung häufig zur Eskalation führen können.

In seiner Essenz basiert Slapstick aus der Darstellung von "a man in trouble"<sup>190</sup>, aus Stürzen und Würfeln, wobei die 'klassische' Form folgende Bilder hervorbringt (Dale 2000: 3):

In their iconic form, the fall is caused by a banana peel, and the blow is translated into a pie in the face. Thus the essence of a slapstick gag is a physical assault on, or collapse of, the hero's dignity; as a corollary, the loss of dignity by itself can result in our identifying with the victim.

Der Zuschauer identifiziert sich mit den Unzulänglichkeiten des Helden, der Situationen und Umstände nicht berücksichtigt, was auch ihm geschehen könnte. Gleichzeitig rufen die Missgeschicke Schadenfreude hervor, die jedoch nicht lange anhält, da der Angriff auf die 'Menschenwürde' auch uns treffen könnte, denn Slapstick theatralisiert eine alle Menschen betreffende 'Schwäche' (Dale 2000: 4):

It isn't too much to say that slapstick is a fundamental, universal, and eternal response to the fact that life is physical. Of the two components, body and soul, we have empirical proof of the first alone. It's the body that we can see interacting with physical forces and objects, and our intense exasperation that this interaction doesn't run smoother [...] stimulates the urge to tell a story in a slapstick mode.

Die jeder Person immanente Gefahr des Verlustes der Würde durch einen Angriff auf die physische Integrität macht Slapstick zu einer autoritätskritischen Belustigung, die häufig die Lächerlichkeit und Angreifbarkeit von Status- und Autoritätssymbolen versinnbildlicht. Die 'Helden' des Slapsticks stammen zumeist aus der Unterschicht und verkörpern den alltäglichen Kampf der 'kleinen Leute' gegen die Unbillen des Lebens, den Kampf mit der 'Tücke des Objekts', wobei das Publikum sich mit dem 'komischen Märtyrer' verbündet, der die 'Gebeuteltheit' in der physischen Welt stellvertretend auf sich nimmt (Dale 2000: 11): "Slapstick seeks a temporal acceptance of physicality by a cathartic exaggeration of its very limitations."

Im traditionellen Lucha Libre haben diese Art von Szenen einen großen Anteil am Gesamtgeschehen und bringen die effiziente Mischung aus Ernst und Spaß, aus Spannung und Lachen hervor, die den Reiz von Lucha Libre als *espectáculo para toda la familia* ausmacht

---

<sup>190</sup> Siehe den Titel "Comedy is a man in trouble" von Dale 2000 in seiner Untersuchung über die US-amerikanischen Slapstick-Filme.

und in kurzer Zeit unterschiedliche Emotionen hervorzurufen in der Lage ist.<sup>191</sup>

Einige Kämpfer wie "Los Brazos" haben – wie weiter oben beschrieben – aufgrund ihrer Körperlichkeit einen slapstick-ähnlichen Kampfstil entwickelt, der ihnen die Sympathie vor allem der Frauen und Kinder einträgt. Gleichzeitig verweisen derartige Kämpfertypen auf die Nähe von Lucha Libre zur **Commedia dell'Arte**: Auf der Ebene der Figurenkonstitution korrespondiert die eindeutige Kodifizierung des Verhaltens, der Rolle mit der Physis der Figur. In der Commedia dell'Arte wird der Figur aufgrund ihrer Rolle eine festgelegte körperliche Erscheinung zugeschrieben, während im Lucha Libre dieser Prozess teilweise andersrum verläuft: Ein Kämpfer wie "Porky", einer der "Los Brazos"-Brüder, entwickelt seinen Kampf- und Verhaltensstil aus seiner Körperlichkeit. Beiden Phänomenen gemein ist die Schaffung einer Figur aufgrund einer "estilización metonímica" (Martín Barbero 1993: 127), einer Übersetzung von Moral, Wertvorstellungen und Verhalten in körperliches Erscheinungsbild, die Übereinstimmung von äußerer Phänomenologie und inneren 'Werten'.

Die Wiederholbarkeit von gelungenen Abläufen auf Publikumswunsch ("¡Otra, otra!") beruht auf der Übereinkunft, dass es sich hier um Darstellung handelt<sup>192</sup>, die noch dazu Raum für Variationen bietet: Die geforderte Wiederholung einer Sequenz wird beim zweiten Mal im letzten Moment so verändert, dass diesmal die Gegenseite profitiert. Ähnliches geschieht bei dem beliebten Moment, wenn ein Angriff von zum Beispiel zwei *rudos* gegen zwei Gegner so aufgelöst wird, dass scheinbar ungewollt die beiden *rudos* aufeinandertreffen und sich zu schlagen beginnen, woraufhin die Zuschauer in schadenfrohes Gelächter ausbrechen. Die gleiche Reaktion ruft die Sequenz hervor, in der ein Kämpfer scheinbar unbemerkt statt einen Gegner seinen Mannschaftskameraden malträtiert, so dass ihn ein Teil des Publikums durch Schreien auf seinen Fehler aufmerksam zu machen versucht. Er bemerkt dies natürlich erst im letzten Moment und kommentiert seinen Irrtum mit großen Gesten der Verzweiflung und der Scham. Solche

191 Im modernisierten Lucha Libre kommen solche Anleihen beim Slapstick seltener vor, dort liegt der Reiz in der Show, der Gewalt und den permanenten Regelüberschreitungen. Siehe dazu Kapitel 4: Lucha Libre als TV-Show.

192 Die Möglichkeit der Wiederholung ganzer Sequenzen oder Monologe auf Zuschauerwunsch gab es in der Theatergeschichte häufiger. Siehe zum Beispiel zum Theater in Paris und London Mitte des 18. Jahrhunderts Sennett 2000, S. 105 f.

'Missgeschicke' können zu einem Disput über die Loyalität in der eigenen Mannschaft führen, der vom Publikum mit größter Anteilnahme verfolgt wird. Denn einer der polemischsten Momente ist der – inszenierte – Verrat an seinesgleichen und das Kokettieren mit dem Gegner. Solch ein Verrat wird manchmal längerfristig inszeniert, um das Wechseln eines Kämpfers auf die andere Seite, zum anderen *bando* vorzubereiten. So wird ein *técnico* über Wochen seinen Kollegen nicht gegen die *rudos* zu Hilfe kommen und der anderen Seite zujubeln, sich mit dem ob dieses Verrates erzürnten Publikum streiten, um dann offiziell auf der Seite der *rudos* zu kämpfen.<sup>193</sup> Aus diesem Seitenwechsel kann sich dann innerhalb der Inszenierung eine langfristig ausgespielte Feindschaft zwischen den ehemaligen Partnern entwickeln, die letztlich in einem Kampf "Maske vs. Maske beziehungsweise Haarschopf" endet – oder zu Versöhnung, Reue und erneutem Seitenwechsel führt.

Die im traditionellen Lucha Libre im Ring aufgeführten Narrationen beinhalten Situationen und Bilder, die allegorisch für alltagsbekannte Erlebnisse der Bevölkerungsschicht der Zuschauer stehen: Sowohl im privaten Bereich als auch im informellen Sektor des Arbeitswesens sind Loyalität und Allianzen überlebenswichtig und Ungerechtigkeiten, Gefühle von Ohnmacht und Rachegelüsten unausweichlich.

Die Erzählungen der modernisierten Variante des Lucha Libre von Triple A und Promo Azteca werden nicht mehr nur im Ring, im Kampf ausgetragen, sondern entwickeln sich zunehmend in Interviews, verbalen Attacken und theatralen Interaktionen in der Arena. Doch auch deren Inhalte verlagern sich: Von eher allgemeingültigen, 'transzendenten' Themen wie Gerechtigkeit, Verrat etc., die von den Kämpfern stellvertretend ausgeführt werden, wechseln die Geschichten – sofern diese neben der zunehmend gewalttätiger werdenden körperlichen Auseinandersetzung noch vorhanden sind – in den Privatbereich, hin zu Liebesproblemen und Eifersuchtsdramen auf der persönlichen Ebene der Kämpfer. Als Beispiel sei hier auf die 'Liebesgeschichte' zwischen

---

193 Seitenwechsel finden einerseits auf Vorschlag des *promotors* statt, andererseits kann ein Kämpfer diesen wünschen, wenn er sich nicht im adäquaten Kampfstil aufgehoben fühlt. Nicht alle Kämpfer fühlen sich als Provokateure, die negative Reaktionen hervorrufen, wohl; andere wiederum bevorzugen die Spielmacherfunktion der *rudos* und ihre größere Handlungsfreiheit. Generell versuchen häufig erfolgreiche *rudos* zur *técnico*-Seite zu wechseln, um vermehrt die Publikumsgunst zu erlangen. Die Wahl der Seite ist also sowohl vom Charakter des Kämpfers als auch von der Publikumsreaktion und damit vom *promotor* abhängig.

"Pentagón" und "Esther Moreno" verwiesen, die in Kapitel 5: Von Malinche zu Miss Janeth .../Die Figuren und ihre Erzählungen, analysiert wird.

Diesem wiederholten Aufeinandertreffen von einem mehr oder weniger konstanten Kontingent an Kämpfern und Figuren, die in wechselnden Allianzen und Variationen die gleichen Themen durchspielen, liegt die Struktur der lateinamerikanischen Variante der *soap opera*, der *telenovela*<sup>194</sup> zugrunde, wobei Triple A auch deren Verankerung im privaten, häuslichen Bereich übernimmt. Ähnlich den Familienseerien wie zum Beispiel "Dallas" handelt es sich um eine beliebig verlängerbare Aneinanderreihung von Einzelkapiteln, die einerseits jeweils für sich stehen können, andererseits durch einen *cliffhanger*<sup>195</sup> oder die inhärente Möglichkeit der Steigerung den Ausgangspunkt für weitere Folgen und Konflikte in sich tragen. Dabei ist in diesem seriellen Erzählen die Einteilung in moralische Positionen wie Held – Antiheld, Gut und Böse von vornherein eindeutig festgelegt; dieses Grundmuster ist gleichzeitig Ursache und Motor der Auseinandersetzungen zwischen den Personen. Im Gegensatz zu Lucha Libre 'siegen' jedoch in der *telenovela* ausschließlich die 'Guten', in einem obligatorischen *happy end* wird gezeigt, dass sich unmoralisches Verhalten nicht auszahlt, während die duldsame Heldin nach langem Leiden letztlich triumphiert, indem sie zumeist den ihr versprochenen oder zugeachten Mann inklusive gesellschaftlichem Aufstieg erhält.<sup>196</sup> Auch werden die einmal eingenommenen Rollen über die 100 bis 200 Kapitel der *telenovela* beibehalten, während der Wechsel zwischen den *bandos* im Lucha Libre Teil seiner 'dramaturgischen Reserven' ist. Dennoch profitiert Lucha Libre von der Familiarität der Zuschauer mit dieser Erzählform und ihrer endlos dehnbaren Struktur, wobei hier je-

194 In Mexiko wurden seit Beginn der dreißiger Jahre zunächst *radionovelas* gesendet, die jedoch in den sechziger Jahren von reinen Musikprogrammen verdrängt wurden. *Telenovelas* wurden in Mexiko bereits zwei Jahre nach Einführung des Fernsehen, ab 1952, ausgestrahlt. So kann man daraus schließen, dass das mexikanische Lucha Libre-Publikum von Anfang an serielles Erzählen gewöhnt war. Vgl. Klindworth 1995, S. 57 ff.

195 Zur Verwendung des *cliffhangers* als Inszenierungsmittel in seriellen (Fernseh-) Narrationen siehe Jurga 1998.

196 Zum Figurenangebot der *telenovelas* und dessen Bezug zu Lucha Libre siehe Kap. 5: Von Malinche zu Miss Janeth .../Telenovelas in Mexiko ... Vgl. auch die dortigen bibliographischen Angaben und González 1988, 1994, Quintero Ulloa/López Islas 1999.



doch die moralischen Kategorien unterlaufen werden und die Konfliktlösungsmethode in der körperlichen Auseinandersetzung liegt. Damit kommt Lucha Libre sicherlich den Phantasien eines Unterschichtenpublikums entgegen.

Claudius Armbruster (1994: 182 f.) definiert die (brasilianische) *telenovela* als ein hybrides Produkt der Kulturindustrie, das von Beginn an auf den Diskurs des **Melodrams** rekurriert hat und das einige Kulturtheoretiker als eine für Lateinamerika konstitutive Gattung ansehen.<sup>197</sup> Lucha Libre bedient sich nicht nur der offenen Struktur der *telenovela*, sondern greift auch auf die dramaturgischen Elemente des melodramatischen Diskurses zurück, er kommt sowohl strukturell als auch inhaltlich zur Anwendung: Die moralische a priori-Polarisierung, die Externalisierung von Emotionen, seine Eindeutigkeit und Exzessivität machten das Melodram von seinem Beginn als nonverbale weit verbreitete Theaterform im 18. Jahrhundert bis zu seiner Aufnahme in die heutige Massenkultur zu einem populären Genre. Es dominiert in so unterschiedlichen Medien wie Lucha Libre, Film, Musik und Comics, deren Rezeption und Erfolg in Lateinamerika sehr wohl schichtenspezifisch bedingt ist. Für Lateinamerika entscheidend mag eine weitere – nun inhaltliche – Charakteristik des Melodrams sein: die in ihm thematisierte Suche nach der Identität, "el drama del reconocimiento", wie Martín Barbero es nennt (Martín Barbero 1993: 244):

Ahora podemos retornar al melodrama, a lo que allí está en juego, que es el *drama del reconocimiento*. Del hijo por el padre o de la madre por el hijo, lo que mueve la trama es siempre el desconocimiento de una identidad y la lucha contra los maleficios, las apariencias, contra todo lo que oculta y disfraza: una *lucha por hacerse reconocer*.

Mit der Suche nach dem Verborgenen, dem 'Kampf gegen das, was verhüllt' geht jedoch sicherlich eine Lust am Verkleiden, ein Hang zum Verbergen einher, der im Lucha Libre seinen Ausdruck in der Maske findet, die ihm Mystik und dramaturgische Spannung verleiht und es

197 Siehe dazu v. a. Martín Barbero 1993, der unter Melodram als Gattung keine literaturwissenschaftliche, sondern eine soziokulturelle Kategorie versteht:

"Reconocer el melodrama como *género* con historia propia implicará ubicar esa categoría más allá de la crítica literaria, en el ámbito de estudio de las matrices culturales, que es al que se halla ligada la oposición entre relato de 'género' y relato de 'autor', esto es, al funcionamiento social de los relatos, un funcionamiento culturalmente expresivo de las diferencias y operador de discriminaciones.", zitiert nach Armbruster 1992, S. 185.

dadurch grundlegend vom Wrestling unterscheidet. Die durch die Maske verborgene Identität der Kämpfer verhüllt im Lucha Libre häufig auch Verwandtschaftsbeziehungen:<sup>198</sup> Viele Kämpfer stammen aus Lucha Libre-Familien. Man weiß zum Beispiel, dass die fünf maskiert kämpfenden "Villanos" Söhne von "Ray Mendoza" sind, kennt jedoch weder ihre Namen noch ihre Gesichter. Zunehmend treten auch – angebliche – Söhne von erfolgreichen Kämpfern mit Namen wie "Hijo del Santo" oder "Dr. Wagner Junior" in deren Fußstapfen, wobei die Familienbande zwar postuliert werden, letztlich aber nicht nachzuweisen sind: Identitäten und Abstammungen werden – wie in anderen melodramatischen Genres – unter der Maske versteckt oder vorgetäuscht.

Martín Barbero verknüpft die massive Präsenz des Melodrams, das sich mit Themen wie der Suche nach vermissten Familienmitgliedern oder ungeklärten beziehungsweise verheimlichten Abstammungsverhältnissen befasst und dabei die Geschichten immer erfolgreich ausgehen lässt, kausal mit der lateinamerikanischen Geschichte und politischen Struktur:

¿No estará ahí la conexión secreta del melodrama con la historia de este subcontinente? En todo caso el desconocimiento del 'contrato social' en el melodrama habla, y habla bien alto, del peso que para aquellos que en él se reconocen tiene esa otra *socialidad primordial* del parentesco, las solidaridades vecinales y la amistad. ¿Estará entonces desprovisto de sentido preguntarnos hasta qué punto el éxito del melodrama en estos países habla del fracaso de unas instituciones políticas que se han desarrollado desconociendo el peso de esa otra socialidad, incapaces de asumir su densidad cultural?<sup>199</sup>

Lucha Libre bietet dem Publikum durch die Benutzung der 'melodramatischen Folie' im Kampf der *rudos* und *técnicos* eine vertraute Darstellung der 'Nicht-Anerkennung des sozialen Vertrages'. Gleichzeitig jedoch findet der Arenen-Besucher, vor allem das überwiegende Stammpublikum, in der Welt des Lucha Libre eben gerade die Familiarität, Vertrautheit und Solidarität, die Martín Barbero als "otra sociali-

---

198 Anstoß zu folgenden Überlegungen gab eine mündliche Kommunikation mit Heather Levi.

199 Martín Barbero 1993, S. 244. Laura Podalsky weist jedoch in ihrem Aufsatz "Dis-jointed Frames: Melodrama, Nationalism, and Representation in 1940s Mexico" zu Recht darauf hin, dass trotz der Verbreitung der Melodramen in ganz Lateinamerika diese sehr wohl nationale Unterschiede aufweisen, sie auf nationale Belange reagieren und als Produkt und Erzeuger nationaler Traditionen analysiert werden sollten. Siehe Podalsky 1993, S. 57.

dad primordial" bezeichnet und einklagt. Das Sich-Eins-Fühlen mit den anderen Zuschauern und 'ihren' Kämpfern, die Vertrautheit des Ablaufes und die Sicherheit über den Fortgang vermitteln gerade sozial Schwachen, die in ökonomischer und sozialer Unsicherheit leben, ein Gefühl der Stabilität und Geborgenheit.

Die mangelhafte oder ineffiziente politische Institutionalisierung in dem eroberten Kolonialland Mexiko, das seine Unabhängigkeit auf einem europäischen Modell aufzubauen versuchte, hat zu einem melodramatischen Gefühl der Vaterlosigkeit, der verzweifelten Suche nach Identität geführt. Sie findet ihren Ausdruck in der mexikanischen Essayistik seit Beginn des 20. Jahrhunderts, zum Beispiel in Octavio Paz' "Laberinto de la Soledad". Eine Schlüsselmetapher in dem Diskurs der nationalen Identitätssuche ist die Maske beziehungsweise die dem Mexikaner inhärente Lust oder Not, sich hinter einer Maske zu verbergen. Lucha Libre schafft mit seinen realen Masken im Ring und den dramaturgischen Implikationen ihres Verlustes einen kulturellen Kode. Dieser kann einmal innerhalb der Aufführung als eine ludische Darstellung soziokultureller Konditionen Mexikos gesehen werden, zum anderen als Referenz auf die Identitätssuche, die schichtendurchgängig in Mexiko formuliert und rezipiert wird. Die Lucha Libre-Maske konstituiert sich als eine kulturelle Trope, die innerhalb und außerhalb der Arena ein- beziehungsweise aufgesetzt wird.

### Die Maske(n) des Lucha Libre

Die maskiert kämpfenden *luchadores* nehmen ihre Maske und die zu schützende Anonymität äußerst ernst. Man hütet sein Geheimnis, ist stolz auf den gewährten Mythos und spricht von seiner zweiten Persönlichkeit wie von einer lieb gewordenen Person, einem Alter Ego, das beschützt und gepflegt werden muss. Beim Kämpfer "El Hijo del Santo" zum Beispiel, der von dem Mythos seines Vaters "El Santo, El Enmascarado de Plata" zehrt, hängen Figur und Erfolg essentiell von seiner Maske ab, die er aus diesen Grunde auch nicht während seiner Zeit als Kämpfer verlieren darf: "Sin máscara no soy nadie."<sup>200</sup> Als seine Frau während des Scheidungsprozesses Fotos an die Presse verkaufte, die angeblich ihren unmaskierten Mann zeigten, war seine fol-

---

200 El Hijo del Santo in Fascinetto 1992, S. 129.

gerichtige Reaktion, dies einfach abzustreiten, denn beweisbar war diese Identität nicht. Das Geheimnis der Maske wurde dadurch nicht verletzt. Für die Kämpfer hat ihre Maske etwas mythisches, auch wenn zu Beginn ihrer Laufbahn manchmal pragmatische Gründe ausschlaggebend für die Maskierung gewesen sein mögen. Mit der Zeit identifizieren sich die Kämpfer mit ihrer anderen Identität und dem Mysterium, das um die Maske herum entsteht. Der Kämpfer "Canek":

Desde que comencé luché enmascarado, tal vez por la impotencia o la vergüenza al fracaso, o de que mis amistades me vieran hacer el ridículo. Ahora, la máscara es parte de mí mismo, ya se hizo a mi persona, [...]201

"Fuerza Guerrera" beschreibt sein Verhältnis folgendermaßen:

Con mi máscara ofrezco la imagen de un guerrero, como soy en realidad. Al principio no, pues empecé a luchar sin máscara, luego fue como si Fuerza Guerrera se fuera apropiando de mi persona, porque la máscara se va adaptando a uno. Véanmela y parece que está pegada a mi piel. A través del tiempo así se va haciendo la personalidad del luchador, con la costumbre se le va tomando cariño a la máscara, pues va formando parte de uno.<sup>202</sup>

Gleichzeitig erlaubt die Anonymität hinter der Maske, das heißt das Verbergen der Identität den berühmten Kämpfern ein geschütztes Privatleben. Sie entscheiden, ob sie sich in ihrer Funktion als Kämpfer oder als unbekannte Privatperson bewegen; "El Hijo del Santo":

Cuando me pongo la máscara me siento alguien, siento que soy el Hijo del Santo, famoso, querido. Como hombre, sin máscara, me siento realizado porque soy un joven que terminó una carrera, y aunque no me ha interesado ejercerla porque cuando terminé ya estaba luchando, a base de esfuerzo y trabajo he logrado lo que he deseado, pero sin máscara no soy nadie. Soy una persona común y corriente porque nadie me conoce en la calle. Si voy caminando nadie me voltea a ver ni me saluda pues no me conocen, soy totalmente desconocido. Pero me siento a gusto porque tengo privacidad, tranquilidad para comer a gusto en un restaurante [...] y no tengo que esconderme. Realmente sí se viven dos personalidades distintas.<sup>203</sup>

Übereinstimmend äußern sich die Kämpfer über die Transformation, die durch das Maskieren eintritt: Sie fühlen sich erhaben, groß, der Alltagsrealität enthoben. Dieser Wandel ist auch physisch und atmosphä-

201 Canek in Fascinetto 1992, S. 101. Vgl. auch die Interviews in *Museo Nacional de Culturas Populares* 1992.

202 Fuerza Guerrera in Fascinetto 1992, S. 149.

203 El Hijo del Santo in Fascinetto 1992, S. 130.

risch wahrzunehmen: In den Umkleideräumen vollzieht sich mehr als ein bloßes Umziehen, Körperhaltung und Präsenz verändern sich, durch das Aufsetzen der Maske, das Umhängen des Capes entsteht eine charismatische Ausstrahlung.<sup>204</sup>

Sowohl die Kämpfer als auch Veranstalter, Maskendesigner und Zuschauer sehen den Erfolg der Maskierung in der Neugierde des Publikums begründet, dem *morbo*: Das Publikum will wissen, wer unter der Maske steckt, wie der Kämpfer aussieht, ob er hübsch ist oder womöglich einen Defekt unter der Maske versteckt. Es entsteht eine große Versuchung, hinter das Geheimnis der Maske zu kommen. *Aficionados* sind stolz, wenn sie Kämpfer unmaskiert kennen, auch wenn sie deren Identität nicht verraten werden – zumal es für niemanden wirklich relevant ist zu wissen, dass zum Beispiel "Abismo Negro" in der Realität "José López" heißt. Es ist das Spiel, die Magie um die gewährte Anonymität, die Ernsthaftigkeit, mit der man sie schützt, die Gefahr, die Maske zu verlieren sowie die bildliche Inszenierung davon im Ring, welche die Faszination ausmacht.

Sein Gesicht zeigen zu müssen ist die größte Demütigung für einen Kämpfer – und Mexikaner. Innerhalb des Lucha Libre existieren zwei Möglichkeiten, die "bestgehütete Jungfräulichkeit" (Blanco 1990: 31) zu verlieren: entweder in einem Kampf "Maske vs. Maske" beziehungsweise "Maske vs. Haarschopf"<sup>205</sup>, oder wenn ein Kämpfer – ein *rudo* zumeist – seinem Gegner im Kampf regelwidrig die Maske abreißt, wofür er disqualifiziert wird. Der entblößte Kämpfer wird sich sofort mit Gesten voller Scham zu Boden werfen, sein Gesicht bedecken und warten, dass ihm entweder der Schiedsrichter seine Maske

---

204 Einen visuellen Eindruck davon vermittelt die Szene bei dem Maskendesigner im Film *Götter aus Fleisch und Blut*: Unmaskiert wirkt der Kämpfer wie ein eingeschüchterter Kunde, mit dem Aufsetzen der Maske strafft sich der Körper, der Mann wird selbstbewusst und imposant. Siehe Film *Götter aus Fleisch und Blut*, ein Film von Janina Möbius und Heinrich Scholz; © mob film 1995.

205 Verliert man seine gesetzte *cabellera*, so wird man noch in dem Ring kahl geschoren – eine ebenso entblößende wie erniedrigende Handlung. Dabei ist zu beachten, dass seit den vierziger Jahren, als die ersten *cabellera*-Kämpfe stattfanden, das Tragen von langen Haaren bei Männern einen rebellischen Akt bedeutet hat; durch das Kahlscheren wird man wieder in die Normen verwiesen. Gleichzeitig drängt sich die Assoziation mit der Geschichte Samsons aus der Bibel auf: Dessen übermenschlichen Kräfte wahren nur so lange, wie sein Haupthaar nicht geschoren wird, er verliert diese, als ihn seine Frau heimlich kahl schert. Als im Verlies seine Haare nachwachsen, kehren auch seine Kräfte zurück. Vgl. Die Bibel: Das Buch der Richter, Kapitel 13 bis 16.

zurückgibt, aus dem Publikum etwas zum Bedecken gereicht wird oder ihn seine Kollegen schützend aus dem Ring führen. Währenddessen zeigt sein Gegner triumphierend die Maske wie einen Skalp vor und die Fotografen sind emsig bemüht, ein Foto des 'wahren Gesichts' zu schießen. Im traditionellen Lucha Libre wird diese Möglichkeit selten ausgespielt, ist aber als potentielle bedrohliche Regelwidrigkeit immer präsent. Das moderne Lucha Libre dagegen setzt diese dem Lucha Libre immanente Gefahr kontinuierlich um, es spielt nicht mehr nur mit dieser Möglichkeit, sondern hier gilt: Ist die Maske genug zerrissen oder der Kämpfer lange genug entblößt, um das ganze Gesicht sehen zu können?

Im Kampf "Maske vs. Maske", auf den das Publikum fiebernd wartet und zu dem es trotz erhöhter Eintrittspreise in die Arenen strömt, wird dem Verlierer im Ring die Maske abgenommen, sein Name genannt, er wird zur Alltagsperson degradiert.<sup>206</sup>

Das heißt, dass im Lucha Libre permanent implizit der Gesichtverlust inszeniert wird. Teil der Spannung ist die von Kampf zu Kampf bestehende Möglichkeit des Rollenverlustes, der demütigenden Preisgabe der Persönlichkeit. In der mexikanischen Gesellschaft hat jedoch das Spielen von Rollen und das Beibehalten von Masken in der sozialen Interaktion einen hohen Stellenwert und ist für die Integrität der Persönlichkeit entscheidend.<sup>207</sup>

Durch die Möglichkeit der Demaskierung thematisiert Lucha Libre das für das mexikanische Selbstverständnis als ausschlaggebend postulierte Konzept der Rolle, der Fiktion von Selbst, des Sichverbergens und des Ehrbegriffs, der eben von der erfolgreichen Erfüllung dieses Konzepts im sozialen Miteinander abhängt.

Die (Lucha Libre-)Maske mit ihren Implikationen – Anonymität, Rollenfiktion, Stärke, Identitätskonstitution und -verlust, Heldenfunktion und Mysterium – kann als eine kulturelle Trope gesehen werden, die in unterschiedlichen Diskursen wie z.B. der mexikanischen Identitätskonzeption und in der Politik entweder metaphorisch oder konkret auftaucht. Die zentrale Stellung und der Erfolg der Maske im Lucha

206 Für diese Demütigung lässt man sich entsprechend bezahlen, der Preis variiert je nach Bekanntheitsgrad des Kämpfers und Bedeutung der Maske in der Geschichte des Lucha Libre. Häufig erfolgt der Maskenverlust vor dem Wechsel zu einem anderen Unternehmen oder dem Rückzug aus dem Geschäft Lucha Libre.

207 Zum Konzept der Rolle im sozialen Kontakt in Mexiko siehe Lomnitz-Adler 1992, S. 242 ff.

Libre lassen sich darüber hinaus auch erklären durch die Existenz ihrer Metapher in unterschiedlichen kulturellen und politischen Praktiken<sup>208</sup>, durch die Korrelationen zwischen diesen Bereichen – im Gegensatz zu deren Abwesenheit im US-amerikanischen Wrestling, aus dem die mexikanische Variante ursprünglich hervorging.

*Die Maske als Metapher in der mexikanischen Identitätskonzeption*

Mexikos gesellschaftliche Situation ist geprägt durch die historischen Gegebenheiten von Eroberung und Kolonialzeit sowie durch die geographische Nähe zu und der ökonomischen Abhängigkeit von den USA.<sup>209</sup>

Die Kolonialisierung führte zunächst dazu, dass die autochthone Bevölkerung gezwungen wurde, Kultur und Glauben der Spanier – zumindest vordergründig – zu übernehmen, wobei sie gleichzeitig vom offiziellen politischen und kulturellen Leben des Vizekönigreiches ausgeschlossen blieb. Im Verlauf der Kolonialzeit fand eine Vermischung der Bevölkerung statt, so dass sie heutzutage in ihrer Mehrheit aus Mestizen besteht. Nach der Unabhängigkeit des Landes wurde von der *criollo*-Minderheit<sup>210</sup> ein politisches System nach europäischem Vorbild geschaffen, das sich wenig an den konkreten Gegebenheiten und Notwendigkeiten des Landes orientierte. Diese spezifische Situation Mexikos machte eine Auseinandersetzung mit der nationalen Identität notwendig und problematisch.

Bedeutsam für den Zusammenhang dieser Untersuchung ist die vor allem nach der Mexikanischen Revolution<sup>211</sup> von Intellektuellen und

208 Für die Benutzung der Maske in Ritual und Kunst siehe Möbius 1996, S. 22 ff.

209 Ein oft gebrauchter Ausspruch in Mexiko, der diese beiden Bedingungen ausdrückt, besagt: "¡Pobre México: tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos!"

210 Als *criollos* bezeichnete man die in Lateinamerika geborenen Nachfahren der Spanier.

211 Claudio Lomnitz-Adler erklärt die veränderten Bedingungen der Identitätssuche beziehungsweise der Definition einer Nationalkultur als Grundlage und Ausdruck der Identität nach der Mexikanischen Revolution durch die Anerkennung Mexikos als mestizisches Land, da es Mestizen (und Indigene) waren, die die Revolution 'ausführten':

"During the nineteenth century, Mexican elites, [...] were in a double bind; they could not construct an image of Mexicanness that was fashioned on their own culture because that culture was European, and so the whole argument for sovereign-

Schriftstellern in der mexikanischen Essayistik geführte Identitätsdebatte, wobei sich zwei Phasen unterscheiden lassen:<sup>212</sup>

In den ersten drei Jahrzehnten dominierte ein sozialdarwinistischer Diskurs, der in José Vasconcelos "La Raza Cósmica" (1925) kulminierte, während ab der Schrift "El perfil del hombre y la cultura en México" (1934) von Samuel Ramos überwiegend auf psychoanalytische und existenzialistische Diskurselemente rekurriert wurde, wobei "El Laberinto de la Soledad" (1950) von Octavio Paz den Höhepunkt bezeichnet. Doch auch am Ende des 20. Jahrhunderts werden weiterhin wissenschaftliche und essayistische Versuche unternommen<sup>213</sup>, diese Vielfalt von Kulturen, Einflüssen, historischen Momenten und Entwicklungsetappen Mexikos, die zum Teil gleichzeitig in verschiedenen Regionen und Bevölkerungsgruppen vorhanden sind<sup>214</sup>, zu fassen und ihr Gestalt in Form eines identifikatorisch wirksamen Gesamtkonzeptes zu verleihen, das diese heterogenen Bedingungen berücksichtigt. Denn das schien (und scheint?) noch immer zu fehlen. In all diesen Versuchen der Beschreibung und Analyse wurde durchgängig der Moment der Eroberung als der Verlust des eigentlichen Gesichtes ('des Mexikaners') gesehen, der den Hang zum Verstecken unter symbolischen und realen Masken ausgelöst habe.<sup>215</sup>

---

ty from European powers was undermined. On the other hand, if they reached very directly toward popular culture, they ran the risk of being excluded from the nation that they were so intricately engaged in forging. These dynamics were radically transformed with the Mexican Revolution. The revolutionaries' identity as mestizos allowed a reformulation of Mexican national culture as a mestizo culture." Lomnitz-Adler 1992, S. 9.

212 Siehe dazu Matzat 1996, S. 113 ff.

213 Siehe z. B. Campra 1987, Bonfil Batalla 1993, Bejar/Rosales 1999, Césarman 1999. Häufig werden jedoch inzwischen die offiziellen Diskurse zur nationalen Identität und Kultur kritisch auf ihre politische und hegemoniale Funktion analysiert und dekonstruiert wie im Falle von Bartra 1987, auf den weiter unten eingegangen wird. Den Einfluss der Identitätsdiskurse, v. a. Octavio Paz' "Labyrinth", auf literaturwissenschaftliche Diskurse über den so genannten Magischen Realismus und deren Dekonstruktion im mexikanischen Roman analysiert kritisch Borsò 1994.

214 Nestor García Canclini nannte diese ganz Lateinamerika betreffende Kondition "multitemporäre Heterogenität", in García Canclini 1989, S. 15.

215 Die Lyrikerin Gertrud Kolmar drückt diesen Gesichtsverlust in ihrem Gedicht "Die Aztekin" aus, in dem auch die Ambivalenz der Annäherung an das Fremde zur Sprache kommt. In der Form eines Rollengedichtes handelt es von der Liebe einer aztekischen Frau zu einem spanischen Mann, wobei die kulturelle Differenz nur durch das Verhüllen ihres Hauptes überwunden werden kann. Die Einwilli-



Der Schriftsteller Carlos Fuentes bedient sich in seinem Essay "De Quetzalcóatl a Pepsicóatl" (Fuentes 1992: 17-42) der Legende des aztekischen Gottes Quetzalcóatl, der gefiederten Schlange, um das Dilemma des fehlenden Antlitzes auszudrücken. Quetzalcóatl, der Erschaffer der Menschen, der ihnen den Maisanbau und die Künste brachte und der gebildetste und gütigste Gott der Azteken war, sollte von seinem Widersacher Tezcatlipoca aus dem Götterhimmel vertrieben werden. Ihn menschlichen Versuchungen auszusetzen hätte nicht gereicht, um ihn vor den Göttern und sich selbst zu diskreditieren. So zwang ihn Tezcatlipoca, sich in einem Spiegel zu betrachten. Erschrocken und beschämt über sein ihm unbekanntes Aussehen einer gefiederten Schlange beschloss er, sein Volk zu verlassen und floh zum Meer, nicht ohne den Zeitpunkt seiner Rückkehr anzukünden, an dem dann jedoch 1519 statt seiner die Spanier in Veracruz landeten.<sup>216</sup>

---

gung darein, dieser 'Verrat' ist die Bedingung der Beziehung, Assimilation wird zur Dissimulation. Im Gedicht wird nicht das eine Antlitz mit einem neuen bedeckt, sondern durch ein schwarzes Tuch verhüllt; das heißt, es wird eine mehrdeutige Leere geschaffen:

"Sieh, du liebest deine Brüder

Den zarten, winzigen Kopf mir ganz umwinden

Mit schwerem schwarzen Schleier, dass mich keins

Aus deinem Volke mehr erblick und fürchte.

Nun bin ich blind durch dich. [...] aus Kolmar 1988, S. 623.

Angelehnt an die Geschichte der Malinche, der indigenen Geliebten und Dolmetscherin Hernán Cortés', ist dieses Gedicht eine Beschreibung der Tilgung des Fremden, Anderen. Zur Figur der Malinche siehe Kapitel 5: Von Malinche zu Miss Janeth ...

- 216 Die in Veracruz gelandeten Spanier erschienen den Azteken aufgrund der Übereinstimmung mit der Voraussage wie Abgesandte Quetzalcóatls. Durch ihre zyklische Auffassung von Zeit sahen sie die Ankunft der Spanier – zumindest zu Beginn – nicht als äußere Gefahr, sondern als internes Ende einer Ära und der Beginn einer neuen. Zudem kommt hinzu, dass es, wie es Juan Villoro in seinem Artikel "Masken ohne Gesicht" beschreibt, "eine der großen Widersinnigkeiten der Eroberung ist, dass sie als ein Kampf gegen den zurückgewiesenen Teil der eigenen Kultur begann. Wie Octavio Paz aufgezeigt hat, war die Isolierung der vorspanischen Völker so extrem, dass sie die Idee des Anderen, des Fremden mit seiner absoluten sozialen und religiösen Verschiedenartigkeit nicht kannten. Es erwies sich für sie als einfacher, eine entgegengesetzte Zone ihrer eigenen Kultur anzunehmen: Quetzalcóatl auf der Suche nach seinem zweiten Auftritt." Villoro 1995, S. 58. Anschließend wurde die *Conquista* jedoch von vielen Ureinwohnern "[u]nabhängig von ihrer ökonomischen Tragweite und ihren sozialen Auswirkungen [...] als Krieg der Götter erlebt, als ein Aufeinanderprallen zweier Legitimations- und Repräsentationsmuster von mythischem Ausmaß." Bremer 1992, S. 699.

Fuentes benutzt dieses Bild, um die Herausforderung an eine mexikanische Identität darzustellen: Solange man das Gesicht im Spiegel nicht akzeptiert, wird man immer davonlaufen müssen.

In dieser Spiegelmetapher zeichnet sich bereits ein Grundproblem der Identitätskonzeption ab, das sich in Lateinamerika aufgrund seiner materiellen und kulturellen Abhängigkeiten verschärft manifestiert: Identität konstituiert sich in soziologischer Sicht immer dialogisch zwischen Fremdzuschreibungen und Eigenidentifizierungen, oppositionell zu einem Anderen und ist als System instabil. Lateinamerika als 'Neuer Welt' wurde in der eurozentrischen Weltsicht, wie Robert Matzat (1996: 114 f.) ausführt, der Platz des Sekundären zugewiesen. Gleichzeitig war man dort durch die Übermacht des Zentrums gezwungen, die eigene Identitätsdiskussion auf der Basis der fremden Diskurse Europas (wie oben aufgeführt: sozialdarwinistisch etc.) zu führen, das heißt, sich im Licht der Alteritätsvorstellungen Europas zu betrachten, deren zentrale These in der Behauptung der Unterlegenheit Lateinamerikas bestand. Matzat (1996: 115) stellt weiter heraus, dass neben der Opposition 'Alte Welt – Neue Welt' noch die Vereinigten Staaten als Konkurrent um Identitätspositionen hinzukamen: Durch die schnelle Entwicklung der USA konnte sich Lateinamerika nicht einmal – die Opposition 'Alte Welt – Neue Welt' positiv umkehrend – als Kontinent der Zukunft begreifen, sondern war auch als 'Neue Welt' gegenüber den USA sekundär. Es entstand, so Matzat, die Notwendigkeit einer Identitätskonstruktion als Gegenidentität (Matzat 1996: 115):

Lateinamerikanische Identität war somit in der Dreiecksrelation mit Europa und US-Amerika zu definieren; sie war in doppelter Hinsicht zu bestimmen als Gegenidentität zu den in dieser Konstellation bereitgehaltenen Identitätsmustern. Dabei spielt im Falle Mexikos aufgrund der geographischen Nähe der USA die Nord-Süd-Achse eine besondere Rolle.

Allen Beschreibungen und Analysen der mexikanischen Identität ist gemein, dass sie als charakteristisches Merkmal den Hang beziehungsweise die Notwendigkeit zur Verheimlichung des Gesichts unter einer oder vielen Masken postulieren. Die Erklärungen für diese Maskerade variieren jedoch je nach Ansatz. Exemplarisch sollen im Folgenden einige Schlüsseltexte der 'zweiten Phase' dieser Debatte vorgestellt werden, um den kulturellen Kontext der Maske in Mexiko näher zu beleuchten.

Einer der ersten, der sich bemühte, ein Porträt des Mexikaners zu entwerfen, war Samuel Ramos 1934 mit seiner Schrift "El perfil del hombre y la cultura en México". Er versucht, durch eine tiefenpsychologische Deutung der historischen Ereignisse das Verhalten 'des Mexikaners' zu erklären. Als herausragende Eigenschaft gilt ihm dabei dessen Hang zum Simulieren, sich zu verstecken und eine Illusion vorzuleben, die so weit gehe, dass er sie selber glaube und somit zu einer kollektiven imaginären Selbstentfremdung führe. Der Mexikaner spiele und lüge vor anderen und vor sich selber – um sich zu schützen. Denn seine Maske beruhe auf einem Minderwertigkeitskomplex, der jedoch historisch zu erklären sei. Ramos schreibt (Ramos 1994: 15):

Me parece que el sentimiento de inferioridad en nuestra raza tiene un origen histórico que debe buscarse en la Conquista y Colonización. Pero no se manifiesta ostensiblemente sino a partir de la Independencia, cuando el país tiene que buscar por sí solo una fisonomía nacional propia. Siendo todavía un país muy joven, quiso, de un salto, ponerse a la altura de la vieja civilización europea, y entonces estalló el conflicto entre lo que se quiere y lo que se puede.

Nach Ramos stand Mexiko immer einer weitaus zivilisierteren Welt gegenüber, daher der den Mexikaner elementar kennzeichnende Minderwertigkeitskomplex, der sich durch die Eroberung, Mestizisierung und die tellurische Großartigkeit noch verstärken musste.<sup>217</sup>

Durch die Ureinwohner des Landes, deren Wesen er als einen "egipticismo indígena" charakterisiert, einer inneren Apathie und Unsensibilität gegenüber allen Erschütterungen dieser Welt, sozusagen als ein Wesen jenseits allen Werdens, würden auch die anderen Bewohner Mexikos angesteckt, so dass schnelle und tiefgreifende Veränderungen vereitelt werden. Trotzdem meint er, erklären zu müssen, dass diese Eigenschaft nicht Unterlegenheit bedeutet (Ramos 1994: 37):

Si el indio mexicano parece inasimilable a la civilización, no es porque sea inferior a ella, sino *distinto* de ella. Su 'egipticismo' lo hace incompatible con una civilización cuya ley es el devenir.

Aufgrund seines Mestizentums – des Blutes sowie der Kultur – gehöre der Mexikaner keiner der beiden Welten – Europa und Lateinamerika –

---

217 "De esta situación desventajosa nace el sentimiento de inferioridad que se agravó con la conquista, el mestizaje, y hasta por la magnitud desproporcionada de la Naturaleza." Ramos 1994, S. 51.

richtig an und versuche, dieses Manko durch Imitation der einen wettzumachen (Ramos 1994: 22):

El mimetismo ha sido un fenómeno inconsciente, que descubre un carácter peculiar de la psicología mestiza. No es la vanidad de aparentar una cultura lo que ha determinado la imitación. A lo que se ha tendido inconscientemente es a ocultar no sólo de la mirada ajena, sino aun de la propia, la incultura.

Nachdem er die positivistisch begründeten Nachteile der *mestizaje* dargelegt hat, setzt Ramos als Referenzpunkt des Nationalcharakters, zur tiefenpsychologischen Erklärung der Symptome des Minderwertigkeitsgefühls die Gruppe der *pelados* ein, eine dem Lumpenproletariat angenäherte städtische vorwiegend mestizische Unterschicht, auch wenn dies von Ramos nicht ausdrücklich genannt wird. Für Ramos (1994: 53) ist der *pelado* "la expresión más elemental y bien dibujada del carácter nacional", die er jedoch keineswegs positiv beschreibt. In dieser Negativsetzung zeigen sich zwei für die mexikanische Identitätsdiskussion charakteristische Mechanismen. Zum einen wird, wie von Roger Bartra als Kennzeichen aller mexikanischen nationalistischen Diskurse herausgearbeitet wird, der Volkscharakter anhand der Sicht von bürgerlichen Intellektuellen auf die Unterschicht konstruiert, wobei es sich sowohl um die indianische Landbevölkerung als auch das städtische mestizische Proletariat handeln kann.<sup>218</sup> Darüber hinaus findet hier eine Projektion von fremden Alteritätskonzepten statt, wie Matzat schlüssig darlegt (Matzat 1996: 142 f.):

Der negative Merkmalskomplex, den man den Mexikanern aus der Perspektive Europas und der USA zuweist, wird von den Mexikanern selbst auf die Unterschicht der 'mestizos inferiores' projiziert, die damit zum innergesellschaftlichen 'Anderen' werden. Der zweite, bei Ramos erfolgende Schritt besteht nun darin, dass man sich mit diesem abgespaltenen 'inneren Anderen' identifiziert, indem man ihm die paradigmatische Stellung im Hinblick auf die Gesamtheit der Mexikaner zuschreibt.

Der von Ramos anhand des *pelado* entwickelte Katalog typischer, auch für das Bürgertum geltender Charakteristika wie Machismo, Aggressivität, Misstrauen, Ziellolosigkeit, Selbstbezogenheit und vor allem die Tendenz zur Konstruktion einer Maske beziehungsweise einer fiktiven Persönlichkeit wird als Topos in folgenden Identitätsentwürfen immer

<sup>218</sup> Bartra 1987, S. 127 ff. Siehe Octavio Paz' Referenzpunkt des *Pachuco*. Zu Bartras Dekonstruktion nationaler Mythen siehe auch weiter unten.

wieder aufgegriffen. Neu an ihm ist nur, dass er nicht mit einer rassischen Minderwertigkeit, sondern tiefenpsychologisch als Symptom eines unbewussten Minderwertigkeitskomplexes erklärt wird.

Vierzig Jahre später erscheint ein neuer Versuch, das Verhalten des Mexikaners psychoanalytisch zu ergründen: "El Mexicano, Psicología de sus Motivaciones", 1977 verfasst von Santiago Ramírez, dem ersten Psychoanalytiker Mexikos. Er stellt in den Mittelpunkt seiner Überlegungen die Mestizisierung, die immer durch die zumeist gewaltsame Vereinigung eines spanischen Mannes und einer indigenen Frau entstand. Dies sei das zentrale Trauma des Mexikaners, der unter der Ablehnung durch den Vater, seiner Abwesenheit und der geächteten Stellung seiner Mutter, von der er jedoch Wärme und Aufmerksamkeit erhält, leide. Diese Unsicherheit überspiele er durch Machismo, dem Misstrauen gegenüber dem Anderen und der Ablehnung jeglicher vermeintlicher Schwäche.

Bei dieser Interpretation wie auch bei allen folgenden spielt die Figur der Malinche eine zentrale Rolle: Als indigene Geliebte Cortés' und Dolmetscherin bei der Eroberung steht sie als Bild für den 'Verrat' am eigenen Volk. Noch heute wird diese Figur mit Ressentiments beladen und ist der negative Gegenpol zur Jungfrau von Guadalupe, der Schutzheiligen Mexikos.<sup>219</sup> Diese beiden Frauengestalten sind die Eckpunkte des mexikanischen Frauenbildes, aus diesem Ausgangsmaterial wird sich auch das Bild der modernen Mexikanerin formen.<sup>220</sup>

Die Identität 'des Mexikaners' wird dementsprechend als Ergebnis einer Vergewaltigung, eines Verrates, eines Gesichtverlustes – "Hijos de la Chingada" – konstituiert, er versteckt sich hinter der Maske des

---

219 Der Ausdruck *malinchista* wird heutzutage in Mexiko für Menschen gebraucht, die für eine Öffnung Mexikos gegenüber dem Ausland eintreten, das heißt für 'Vaterlandsverräter'. Dem gegenüber steht die Jungfrau von Guadalupe. Sie erschien 1531 auf einem Hügel bei Mexiko-Stadt einem Indianer, dem sie auftrag, eine Kirche zu errichten. Am selben Ort wurde zuvor die aztekische Göttin Tonantzin, die Gott-Mutter, verehrt. Mit der Zeit erhielt die Jungfrau immer indianischere Züge und wird heute dunkelhäutig dargestellt. Sie ist das berühmteste Beispiel für religiösen Synkretismus nach der Eroberung. Siehe Kapitel 5 dieser Untersuchung, Von Malinche zu Miss Janeth ...

220 Zu diesen beiden Frauenfiguren, dem Frauenbild in Mexiko und einer feministischen Kritik an Paz siehe Kapitel 5: Von Malinche zu Miss Janeth .../Auf der Suche nach der 'mexicanidad' ...

Machismo, hinter der er nur äußerst misstrauisch hervorzublinzeln wagt.<sup>221</sup>

Neben diesen psychologischen Untersuchungen sind es vor allem Octavio Paz und Carlos Fuentes, die essayistisch versucht haben, eine oder die mexikanische Identität zu entwerfen. Juan Villoro beschreibt ihre Motivation folgendermaßen (Villoro 1995: 59):

In dieser Erkundung wird die Maske als Verheimlichung des wahren Gesichts gesehen. Das Volk, das den ersten Spiegel ablehnte, verleugnet sich selbst in einem Karneval der Verkleidungen. Unter den darauffolgenden Masken von Indios, Spaniern und Kreolen müßte es doch eine gemeinsame Identität geben, die uns vom Rest der Menschen unterscheidet, ein Äquivalent der 'russischen Seele', die sich von den Figuren Dostojewskis bis zu denen Solschenitzins [sic!] zieht.

Carlos Fuentes befasst sich nicht nur in dem Essay "De Quetzalcóatl a Pepsicóatl" mit dieser Frage. Vor allem in dem Aufsatz "Radiografía de una Década: 1953-1963"<sup>222</sup> versucht er durch die Analyse der Geschichte und der Mythen Mexikos ("Recurrente y triple mito de Moctezuma – Malinche – Cortés: la promesa sagrada es violada, Cortés es un falso Quetzalcóatl, la mujer genera la traición y la corrupción, y Moctezuma, ingenuo y derrotado, es el padre de la sospecha y de un arraigado complejo defensivo.") hinter die Maske zu gelangen.

Es ist die Zeit nach Tlaltelolco: Am 2. November 1968 wurde der mexikanische Studentenprotest, der von großen Teilen der Bevölkerung mitgetragen wurde und hauptsächlich für eine Demokratisierung des Landes kämpfte, durch ein Massaker auf dem Platz der Drei Kulturen Tlaltelolco in Mexiko-Stadt gewaltsam beendet. Dieses einschneidende Ereignis zwang viele mexikanische Intellektuelle, die Geschichte und Gegenwart ihres Landes neu zu überdenken. Das Anliegen, in Auseinandersetzung mit den ursprünglichen Diskursen der Re-

---

221 Siehe Ramírez 1977, S. 79:

"El mexicano surge a la vida con la necesidad de expresar que él es 'muy hombre'. La imagen de la madre es visualizada ambivalentemente; por un lado se le adora, tanto en lo particular, como en las formas de lenguaje y religiosidad; por otro se le hostiliza y odia, en virtud de un doble tipo de hechos. Se le acusa por no haber dado un padre fuerte y por no haber colocado al hijo ante la terrible situación de pasar del paraíso del afecto al infierno del abandono. La situación básica es el terrible anhelo de madre. [...] Alcoholismo y guadalupanismo son dos formas de expresión [...] que acercan al mexicano a su madre."

222 Fuentes 1992, folgendes Zitat S. 63.

volution und den Etappen der nachrevolutionären Ära die Geschichte und Identität Mexikos zu verstehen und zu interpretieren, ist allen gemein. Auch das Gefühl, die Mexikaner versteckten sich unter einer Maske. Carlos Fuentes schreibt in dem Absatz "Máscaras y rostros, clásicos y románticos" (Fuentes 1992: 65):

"Todo lo que es profundo ama la máscara: si la sentencia de Nietzsche es cierta, vivimos en tierra elegida. País enmascarado a lo largo de su historia: en su origen mismo, por una piel de piedra, mosaico y oro; por el orden helado y barroco del Virreinato; por el sueño formal del liberalismo, sueño de modernidad para un país que, de tan antiguo, aún no nacía: aferrado a su origen, a su rocamadre, a su perdido origen; enmascarado por la 'paz y el progreso' porfiristas: caretas de la esclavitud y el hambre: México sólo ha roto sus máscaras con la revolución. [...] En la revolución el rostro de México es el espejo de México.

Der Gedanke, das 'wahre' Mexiko hätte sich zum ersten Mal während der Revolution gezeigt, tritt häufig auf. Schließlich wurde in dieser Zeit die bislang ignorierte ländliche und indigene Bevölkerung mit einem Schlag ins Bewusstsein der übrigen Mexikaner gerufen.<sup>223</sup>

Für Fuentes ist die Maske in diesem Zusammenhang auch Metapher für die bisher in allen historischen Epochen vorherrschenden autoritären Versuche, Mexiko nur nach Kriterien der Effizienz und des Fortschritts verändern zu wollen, während das Gesicht, das Antlitz Mexikos für die Suche nach dem Guten, dem Menschlichen und Gerechten stehe ("los clásicos vs. los románticos") (Fuentes 1992: 66):

Lucha, en fin, entre el orden que promete colmar el abismo mexicano desde arriba, con la máscara de la autoridad, y el tumulto que promete colmarlo desde abajo, con el rostro de la pasión.

Das bekannteste Werk in der Identitätsdiskussion ist "El Laberinto de la Soledad" von Octavio Paz, erschienen 1950 und 1970 nach dem Massaker in Tlatelolco mit dem Zusatz "Postdata" neu aufgelegt. In diesem Zusatz macht Paz noch einmal seine Motive für die Analyse der historischen Gegebenheiten Mexikos deutlich (Paz 1993: 235):

Tal vez valga la pena aclarar (una vez más) que *El laberinto de la soledad* fue un ejercicio de la imaginación crítica: una visión y, simultáneamente, una revisión. Algo muy distinto a un ensayo sobre la filosofía de lo mexicano o a una

223 Gleichzeitig drücken sich in dieser Vorstellung die Topoi der schuldhaften Vertreibung aus dem Paradies und der Utopie eines originären Zustands aus. Vgl. Borsò 1994, S. 128 ff. und weiter unten die Lektüre von Bartra 1987.

búsqueda de nuestro pretendido ser. El mexicano no es una esencia sino una historia. Ni ontología ni psicología. A mí me intrigaba (me intriga) no tanto el 'carácter nacional' como lo que oculta ese carácter: aquello que está detrás de la máscara. [...] por una parte es un escudo, un muro; por la otra, un haz de signos, un jeroglífico. Por lo primero, es una muralla que nos defiende de la mirada ajena a cambio de inmovilizarnos y aprisionarnos; por lo segundo, es una máscara que al mismo tiempo nos expresa y nos ahoga.

Für diese Untersuchung interessant sind vor allem zwei Kapitel: "Máscaras Mexicanas" und "Todos Santos. Día de muertos".

Auch Paz geht davon aus, dass sich 'der Mexikaner' vor sich und seinesgleichen hinter einem Hermetismus und Mimetismus verstecke, Ausdruck seines tiefen Misstrauens. Er könne sich erniedrigen, er kann scheitern, er darf sich aber niemals 'öffnen'. Die Unterlegenheit der Frau in der mexikanischen Gesellschaft finde hier ihre Erklärung:

Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su 'rajada', herida que jamás cicatriza.<sup>224</sup>

Diesen Zusammenhang illustriert wieder das Bild der Malinche, "la Chingada". Der "Hijo de la Chingada", wie sich die Mexikaner zum Teil selbst nennen, ist das Produkt aus dem gewalttätigen Eindringen in die Mutter. Auch diese Wunde scheint niemals zu verheilen.<sup>225</sup>

Ursache des Misstrauens als herausragende Eigenschaft des mexikanischen Menschen sei die Einsamkeit, hervorgerufen durch das Gefühl, aus einem paradiesischen Zustand vertrieben und eine Waise ohne Vergangenheit zu sein.<sup>226</sup> Als den großen Bruch sieht Paz aller-

224 Paz 1993, S. 33. Zu Paz und seinem Frauenbild siehe auch Kapitel 5: Von Malinche zu Miss Janeth .../Auf der Suche nach der '*mexicanidad*' ...

225 Zur Kritik an diesem Mythos der Ursünde einer illegitimen Geburt bei der Konstruktion einer nationalen Identität siehe Borsò 1994, die sich gegen das anhaltende manipulative Rekurren auf Mythen der Geschichte (von vor 500 Jahren) zur Erklärung aktueller Zustände wendet. Zu Paz schreibt sie: "Mit einer nicht immer glücklichen Vermischung von Symboldenken und historischer Hermeneutik geht Paz auf die Gründungsmythen der mexikanischen Kultur zurück und prägt die poetisierende Vision der *otredad* als tragische Essenz des Mexikaners", Borsò 1994, S. 138. Zur kritischen Dekonstruktion des Paz'schen Diskurses v. a. im Roman-Werk von Elena Garro im Hinblick auf seine Masken- und Festerklärungen siehe Borsò 1994, S. 273 ff.

226 An diesem Bild erkennt man den Einfluss der existentialistischen Philosophie, deren Rezeption, wie Matzat nachweist, durch Exilspanier wie José Gaos seit den vierziger Jahren in Mexiko stattfindet, wobei Mexiko aufgrund seiner historischen



dings nicht nur die Eroberung, sondern vor allem die liberale Reform Mitte des 19. Jahrhunderts an, als man mit der Vergangenheit Mexikos brach, sowohl mit der indigenen als auch der spanischen, um sich selber ein System überzustülpen, das in keiner Weise den Bedürfnissen und dem Zustand Mexikos entsprach: "La Reforma es la gran Ruptura con la Madre."<sup>227</sup> So wurde, argumentiert Paz, Mexiko zu einem Land ohne Vergangenheit, in dem die politische Lüge und Inauthentizität quasi per Verfassung verankert war. Seine Bewohner fühlten sich einsamer denn je, denn sie wurden ihres religiösen Lebens und ihrer Volkskultur beraubt, die historische Bindung wurde verleugnet, bis als große Errungenschaft der Revolution dieses negierte Gesicht Mexikos wieder zum Vorschein kommt.

Gemäß seinem Konzept von Geschichte<sup>228</sup> beschreibt Paz die daraus erwachsenen Konsequenzen im Verhalten der Mexikaner: Die Schutzmaske, der Stoizismus und die permanente Verteidigungshaltung und Dissimulation werden daher nur in den Momenten der Fiestas, der religiösen und weltlichen Feiern, derer Mexiko viele hat, durchbrochen, und dann mit einer Vehemenz, die für Außenstehende oft erschreckend ist. Die im Folgenden gemachten Aussagen zu den Fiestas in Mexiko lassen sich, so wird hier behauptet, ebenso auf das Ereignis des Lucha Libre mit seinem Volksfestcharakter und seiner Heftigkeit übertragen. Paz setzt die mexikanischen Feste mit den Expressionen anderer Kulturen gleich (Paz 1993: 53):

Las fiestas son nuestro único lujo; ellas sustituyen, acaso con ventaja, al teatro y a las vacaciones, al *week end* y al *cocktail party* de los sajones, a las recepciones de la burguesía y al café de los mediterráneos.

---

Situation als "tierra elegida de la soledad existencial" wahrgenommen wird; der Mexikaner gilt als privilegierter Repräsentant der existentialistischen *conditio humana*. Siehe Matzat 1996, S. 146 ff. Vgl. Octavio Paz im "Labyrinth der Einsamkeit": "Estamos solos. La soledad, fondo de donde brota la angustia, empezó el día en que nos desprendimos del ámbito materno y caímos en un mundo extraño y hostil." Paz 1993, S. 88.

227 Paz 1993, S. 97 und vgl. S. 173: "México es un país que se ha hecho a sí mismo y que, por lo tanto, carece de pasado. Mejor dicho, México se ha hecho contra su pasado, contra dos localismos, dos inercias y dos casticismos: el indio y el español."

228 Dies erläutert er in einem Gespräch mit Claude Fell – "Vuelta a el Laberinto de la Soledad" – abgedruckt im Anhang von Paz 1993, S. 321-350, auf S. 327: "El mexicano no está en la historia, es la historia. [...] 'ser la historia' significa que uno mismo es las circunstancias históricas, que uno mismo es cambiante."

En estas ceremonias – nacionales, locales, gremiales o familiares – el mexicano se abre al exterior. Todas ellas le dan ocasión de revelarse y dialogar con la divinidad, la patria, los amigos o los parientes.

In den mexikanischen Festen vermischt sich jedoch alles: Das Gute und das Böse, Prinzipien und Hierarchien werden aufgehoben, die Grenze zwischen Zuschauer und Akteur existiert nicht mehr, denn das Fest basiert auf der aktiven Teilnahme aller. Ihr charakteristisches Merkmal ist die Wucht und Gewalt, mit der die Verslossenheit durchbrochen wird (Paz 1993: 58):

Nuestras Fiestas, como nuestras confidencias, nuestros amores y nuestras tentativas por reordenar nuestra sociedad, son rupturas violentas con lo antiguo o con lo establecido. Cada vez que intentamos expresarnos, necesitamos romper con nosotros mismos. Y la Fiesta sólo es un ejemplo, acaso el más típico, de ruptura violenta. No sería difícil enumerar otros, igualmente reveladores: el juego, que es siempre un ir a los extremos, mortal con frecuencia; [...]

In diesem Zusammenhang ist meines Erachtens auch das Phänomen Lucha Libre zu sehen: Es hat ähnlich kathartische Funktion wie die mexikanischen Feste, bei beiden geschehen Grenzüberschreitungen. Den Effekt bei allen Beteiligten, denn weder bei den Festen noch bei Lucha Libre gibt es reine Zuschauer, beschreibt Paz (in Bezug auf Feste, dies lässt sich jedoch auf Lucha Libre übertragen) folgendermaßen (Paz 1993: 56):

El grupo sale purificado y fortalecido de ese baño de caos. Se ha sumergido en sí, en la entraña misma de donde salió. Dicho de otro modo, la Fiesta niega a la sociedad en tanto que conjunto orgánico de formas y principios diferenciados, pero afirma en cuanto fuente de energía y creación.

Einen neuen, radikalen Weg innerhalb der mexikanischen Identitätsdebatte, symbolisiert durch die Maske, schlägt Roger Bartra mit seinem 1987 erschienenen Werk "La Jaula de la Melancolía, Identidad y Metamorfosis del Mexicano" ein. Er argumentiert, die von den mexikanischen Intellektuellen postulierten Mythen und Bilder des mexikanischen Charakters seien vor allem als Legitimierungsversuche des offiziellen politischen Systems zu interpretieren. In seiner Analyse der früheren Schriften zur mexikanischen Identität und deren Mythen kommt Bartra (1987: 226) zu dem Schluss, dass

la definición del carácter nacional no es un mero problema de psicología descriptiva: es una necesidad de política de primer orden, que contribuye a sentar

las bases de una unidad nacional a la que debe corresponder la soberanía monolítica del Estado mexicano.

Dem vielfach geäußerten Befund eines mexikanischen Minderwertigkeitskomplexes beziehungsweise einer Unsicherheit begegnet er zunächst mit der Frage nach dem Bezugspunkt – unterlegen in Relation zu wem? Seine Antwort: zur europäischen Kultur. Aber wollte man nicht auch die Unabhängigkeit und eine Verfassung nach europäischem Vorbild? Er folgert (Bartra 1987: 109):

Lo mexicano es inferior al objetivo que se propone alcanzar, y ese objetivo es Europa. Ahora bien, para que esta inferioridad no aparezca como tal, es necesario vestirla, disfrazarla, enmascararla.

Hier bekommt die Maske eine völlig andere Konnotation. Durch sie werden archetypische Bilder und Mythen heraufbeschworen und den Mexikanern erneut aufgezwungen, um gesellschaftliche Zustände zu legitimieren. Das Bild vom Indio, der aus dem Paradies vertrieben der paradiesischen Zeit nachtrauere, ist nach Bartra eine Erfindung, die dem Schrecken der überstürzten Industrialisierung entgegengesetzt wurde. Dieser Akt der Reinkorporierung hat jedoch keine gesellschaftlichen Konsequenzen, da es sich um eine mythische Vergangenheit handelt, die nicht wiederzuerlangen sei. Dies ist der Mythos des 'edén subvertido', durch den, so Bartra, Ordnung in eine mit dem Eintritt in die Modernität und Industrialisierung durcheinander geratene Welt gebracht wird. Diese Erklärungsversuche mit Hilfe der Funktionalisierung archetypischer Bildern und Mythen hätten jedoch eine deutlich zu erkennende politische Stoßrichtung (Bartra 1987: 230):

El principal problema que resuelve toda estructura política de mediación es él de la transposición de antagonismos sociales a espacios donde la lucha de clases logra ser domesticada, con lo cual se garantiza la continuidad del sistema.

Um eine größere Lesbarkeit dieser Mythen für die unteren Schichten zu erreichen, werden deshalb auch Teile der Volkskultur wie Erscheinungsformen ihres Widerstandes beziehungsweise ihrer Emanzipationsbestrebungen in die 'nationale' Kultur aufgenommen. Um zu verhindern, dass diese jedoch zu starke gesellschaftlich destabilisierende Wirkungen entfalten, erscheinen sie nie als objektive Widerspiegelungen, sondern sind verwandelt in mythische Verklärungen, werden schließlich zu einer 'anderen Realität' (Bartra 1987: 237):

Esa 'otra realidad' le es inoculada al pueblo como una vacuna [...]: un exceso de melancolía o muy fuertes impulsos metamórficos podrían ocasionar serios trastornos al sistema político. Pareciera que se aplica el antiguo principio: *simila similibus curantur*; de esta manera se crea para un pueblo un espectáculo de sí mismo, para que purge sus penas, sus frustraciones y sus pecados.

Durch eine gelenkte Katharsis wird der Notwendigkeit des Volkes, sich abzureagieren, Rechnung getragen. Gleichzeitig bleibt jedoch die Reaktion überschaubar und das Volk dadurch beherrschbar. Dabei muss es – laut Bartra – eine Koinzidenz zwischen den Strukturen dieser 'neu konstruierten mexikanischen Realität' und jenen Strukturen geben, auf denen das soziopolitische System Mexikos basiert, um so dessen Legitimität wieder zu bestätigen (Bartra 1987: 238):

Ello permite ese efecto de similitud necesario para que la catarsis o purga tenga un efecto legitimador, de tal manera que una parte de la masa popular reconozca a la imagen de «lo mexicano» como una alternativa para expresar sus sentimientos. De diversas maneras, el pueblo reconoce, en el espectáculo de la cultura nacional, no un reflejo pero sí una extraña prolongación (o transposición) de su propia realidad cotidiana. [...] En esta transposición se gesta el mito del mexicano, sujeto de la historia nacional y sujetado a una forma peculiar de dominación.

Diese Analyse zeigt, dass angesichts der voranschreitenden Komplexität auch der mexikanischen Welt keine kongruenten Erklärungen möglich sind, die die 'eine Identität des Mexikaners' hinter der Maske definieren.

Vielmehr könnte man sagen, dass alle Masken, angefangen mit denen, die noch immer bei den traditionellen rituellen Tänzen und Darstellungen getragen werden, über die Lucha Libre-Masken bis hin zur Kapuze des Subcomandante Marcos, fragmentierte Identitäten verkörpern. Die vielen Gesichter passen nicht mehr in den von Carlos Fuentes metaphorisch zitierten einen Spiegel von Tezcatlípoca. Juan Villoro beschreibt diesen Prozess in einem Interview zur Maske der Zapatisten:

Es interesante que en el fin de milenio la gente ya no cree que vaya tener un rostro definitivo, sino una dispersión de rostros. Estamos frente a una identidad fragmentaria, pues hay muchas maneras de ser mexicanos, como muchas ciudades conforman la capital. En esta etapa en que la idea de lo mexicano es híbrida, ambigua, contradictoria y múltiple, la función de Quetzalcóatl no sería más buscar la identidad en el espejo. Quetzalcóatl hoy se parece más a los re-

plicantes de la película *Blade Runner* que pueden asimilar distintas identidades.<sup>229</sup>

Das erklärt auch, wieso es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vermehrt zu einem spielerischen Umgang mit der 'Nicht-Identität' kommen konnte, wie er im Lucha Libre praktiziert wird. Gerade die Vielfalt der möglichen mexikanischen Masken birgt – im Gegensatz zur ein für alle Mal offiziell definierten 'nationalen Identität' – die Chancen zur fortlaufenden Verwandlung.

Man kann also folgern: Als Gegenbewegung zur Verwendung von nationalen Mythen zur Domestizierung des Volkes kann also in der Simulation, im Spiel mit der nationalen (traumatisierten) Identität ein Freiraum liegen, der möglicherweise im Lucha Libre unter dem Schutz der Masken genutzt und kollektiv ausgelebt wird. Lucha Libre könnte als Fortführung und Darstellung der Eroberung – dem Kampf zwischen Gottheiten – und ihrer Auswirkungen gelesen werden. In der Figur der *rudos* würde sich demzufolge das gesplante Verhältnis der Mexikaner zu ihrer – mestizischen – Geschichte widerspiegeln, bei der diese sich als zweifach 'böse' erleben. Sie wurden von den Eroberern, den Siegern als 'Böse' unterworfen; gleichzeitig waren die Eroberer für die mexikanische Urbevölkerung ein 'böser' Feind. Die heutige mestizische Gesellschaft stammt jedoch von eben diesen Gegnern ab. Lucha Libre bietet ihnen im Schutz der Maske die Möglichkeit einer Entlastung, indem sie ihr *rudo*-Sein ausleben können. Darüber hinaus werden die katholischen Moralkategorien von Gut und Böse unterlaufen, da es im Lucha Libre legitim ist, Fan der *rudos* zu sein, und diese zudem auch noch gewinnen dürfen. Die koloniale Situation und die Mestizisierung der Bevölkerung bewirkten einen Gesichtsverlust und beinhalteten Verrat. Gerade das aber wird in den Bildern des Lucha Libre thematisiert: Der Verlust der Maske bei einem Kampf "Maske gegen Maske" repetiert auf spielerische Weise diesen traumatischen Moment, er kann hier kollektiv verarbeitet werden.

Gleichzeitig bietet die Maske die Möglichkeit, sich nicht nur jede Person hinter ihr vorzustellen, sondern sich auch selber unter die Maske zu denken – und so verschiedene fiktive Rollen anzunehmen.

---

229 *La Guillotina* 1995, S. 34.

### *Die Maske(n) im öffentlichen Raum*

Die Topoi der Maske, der fiktiven (Helden-)Gestalt, die Rituale des Gesichtsverlusts, die im Lucha Libre in jedem Kampf aufs Neue verhandelt werden, sie beschränken sich nicht nur auf die Arena, sondern haben als Metaphern und dechiffrierbare soziale Kodes Einzug in die öffentliche Sphäre, in die Politik Mexikos gehalten.

Auf offizieller, staatlicher Seite war die traditionsreichste Form der Maskierung die Figur des *tapado*, des Verhüllten. Dabei handelte es sich um den Präsidentschaftskandidaten der seit der Revolution bis zum Jahr 2000 unter verschiedenen Namen als Staatspartei regierenden PRI (Partido Revolucionario Institucional). Der scheidende Präsident wählte ihn nach sechsjähriger Amtszeit aus seinen engen Mitarbeitern aus und gab seinen Namen erst kurz vor den Wahlen in einem Akt der 'Enthüllung', dem *dedazo* (Fingerzeig), bekannt. Dieser Kandidat wurde in allen Wahlen auch stets gewählt. Nachdem die Forderungen nach Demokratie immer machtvoller wurden und der Erfolg der Opposition bei der Bevölkerung nicht mehr zu ignorieren war, wurde diese Praxis von einem internen Wahlverfahren zur Kandidatenbestimmung abgelöst.

Carlos Fuentes beschreibt die Theatralisierung der mexikanischen Politik dieser Jahrzehnte folgendermaßen:

Década del Tapado: personaje singular, mito, institución sexenal, fantasma corporizado que a su máscara habitual de Secretario de Estado sumiso, irresponsable, fiel a las consignas del Señor Presidente, añade, como para subrayar hasta la caricatura su esencia oculta, un capuchón blanco con dos agujeros a guisa de ojos. El clacisismo requiere actos mágicos, periódicamente presentados a la expectativa de un público despolitizado, y el tapadismo constituye la máxima atracción de una política que, si no reparte pan, sí representa con magnificencia su circo.<sup>230</sup>

Das apolitisch gehaltene Volk war dementsprechend mehr an dem Schauspiel interessiert, an der Enthüllung ("Mira, te lo dije, no usa bigote, te lo dije, a un Presidente con bigote sigue uno sin bigote.") als an politischen Inhalten. Nach sechs Jahren politischer Passivität wollte es wenigstens einen Moment der Belustigung, der Theatralisierung, ein kleines Melodrama erleben. Die Politik des mexikanischen Staates war/ist gekennzeichnet durch ein hohes Maß an Theatralisierung und

---

230 Fuentes 1992, S. 68. Das folgende Zitat idem.

Ritualisierung<sup>231</sup>, in öffentlichen Akten fand/findet sie ihre Bühne zur Selbstdarstellung, bei der das herbeigeschaffte Publikum unter Anleitung seine Unterstützung und Übereinstimmung mit der Regierung darzustellen hatte. Diesen Inszenierungen und Maskeraden setzte die Opposition andere entgegen:

Nach dem Erdbeben 1985, das vor allem in den *colonias populares* in Mexiko-Stadt verheerende Auswirkungen hatte, bildeten sich Bürgerinitiativen, die für die schnelle Zuteilung von Wohnraum und den Wiederaufbau der zerstörten Häuser kämpften.<sup>232</sup> Daraus ging unter anderen 1987 die *Asamblea de Barrios* hervor, die sich zu einer in allen gesellschaftlichen Bereichen arbeitenden Bürgerbewegung entwickelte und die Oppositionsparteien, v.a. die PRD (Partido de la Revolución Democrática), unterstützte. Einer der Organisatoren der *Asamblea* und Abgeordneter der PRD, Marcos Rascón, gab im Juni 1987 den Anstoß, die Figur des "Superbarrio" zu entwickeln, eines *luchador social*. Seitdem taucht die Figur in einem gelb-roten Lucha Libre-Kostüm und maskiert bei Zwangsräumungen und Demonstrationen auf. Als Abgesandter der *Asamblea* vertritt er deren Belange vor den 'Autoritäten' und Gremien, inzwischen ist er zu einem Sprachrohr der oppositionellen Bewegungen geworden. Die Figur wird hauptsächlich von einem ehemaligen Lucha Libre-Kämpfer dargestellt, nur wenn er verhindert ist, vertritt ihn in seinem Kostüm ein anderes Mitglied der *Asamblea*.<sup>233</sup>

231 Vgl. die Aussage von Carlos Monsiváis in *Götter aus Fleisch und Blut*, ein Film von Janina Möbius und Heinrich Scholz; © mob film 1995: "[la lucha libre] [e]s una de las formas del teatro popular mexicano, quizá la más colorida, la más vívida. No hay por otra parte muchas manifestaciones del teatro popular mexicano; la principal, y ahora está en su apogeo, es la política, y luego yo pondría la Lucha Libre." Zur Ritualisierung der Politik in Mexiko siehe Lomnitz 1995.

232 Das Erdbeben 1985 gilt heute nicht nur aufgrund seiner immensen Zerstörungen als einschneidendes Ereignis: Da der Staat die ersten 24 Stunden nach dem Beben handlungsunfähig war, organisierten sich spontan Einwohnergruppen, Hilfsbrigaden etc. Dabei traten plötzlich eine Vielzahl von 'Organisatoren' hervor, welche die Rettungsmaßnahmen koordinierten und organisierten. Dieser Beweis von Eigenverantwortlichkeit und der Fähigkeit zur Eigenorganisation bewirkte langfristig ein Erwachen der Bevölkerung aus staatlich geförderter Agonie und gab Impulse zur Bildung unabhängiger Bürgerorganisationen und die Anerkennung von Führungspersonen aus dem eigenen Milieu.

233 Da seine Identität geheim ist, soll sie auch hier nicht verraten werden. Er führt in der Tat ein Doppelleben als Superbarrio und 'offizieller' politischer Kraft der Oppositionspartei PRD. Die zunehmende Popularität stellte den aus dem Lucha

Ohne die Popularität von "El Santo" und ohne den Heldenstatus der Lucha Libre-Kämpfer wäre eine Figur wie "Superbarrio" auch in Mexiko undenkbar. Er verkörpert die Funktion des Retters, die "El Santo" in seinen Filmen unzählige Male erfüllt hat. Allerdings kämpft ersterer gemeinsam mit dem Volk und nicht an der Seite der Polizei:

La lucha libre en México es un espectáculo muy popular, la gente se identifica con los luchadores limpios [= técnicos; *Anm. d. Verf.*], lo siente como sus héroes, sus ideales y también por la cultura que ha dejado 'El Santo'. 'El Santo' en el cine, en las historietas era eso, era el defensor de la gente. [...] La intención no es llegar a ser ni un personaje que esté aliado a la policía, ni al gobierno; porque en la lucha social los responsables de todo ese deterioro son ellos. Entonces lo que yo planteo es que Superbarrio es como 'El Santo', pero de a veras. Y luchando junto con la gente.<sup>234</sup>

Im Gegensatz zu vielen politischen Funktionären, die ihren Status durch – finanziellen – Einfluss und Beziehungen erlangt haben, besitzt die Figur des Lucha Libre-Kämpfers in den unteren Schichten eine 'natürliche' Autorität. Sie verkörpert Verantwortung, Disziplin und Können. Diese Eigenschaften werden auf die Figur des *luchador social* übertragen.

Ohne die feste Verankerung des Lucha Libre in der *cultura popular urbana* wäre eine maskierte Kämpferfigur in der politischen Auseinandersetzung nicht möglich. Carlos Monsiváis unterstützt diese Hypothese (in Schwarz 1994: 118):

Sin el comic, sin las historietas del Santo que hizo José G. Cruz, sin los programas de televisión, sin los luchadores de plástico, sin esta conversión del luchador en una de las figuras básicas de la cultura popular urbana, Superbarrio no existiría.

Obwohl die 'Geburt' "Superbarrios" innerhalb der Paradigmen der *culturas populares* als magische Begebenheit, als Erleuchtung und Moment der Auserwähltheit verklärt wird<sup>235</sup>, ist die Entstehung der Figur

---

Libre-Milieu kommen den Superbarrio vor immer neue Anforderungen, da er plötzlich zu einer Vielzahl von sozialen und politischen Fragestellungen zu Rate gezogen und zu Hilfe gerufen wurde.

234 Superbarrio im Interview mit der Verfasserin, 2.2.1995, Mexiko-Stadt.

235 Seine Legende besagt, dass der ehemalige Lucha-Libre-Kämpfer in einem Moment der Erleuchtung rotes und gelbes Licht sah, sich danach in dem Kostüm von Superbarrio wiederfand und eine Stimme ihm sagte: "Tú eres Superbarrio, defensor de los inquilinos pobres y azote de los caseros voraces y de las autoridades corruptas.", in Schwarz 1994, S. 26 und siehe Asamblea de Barrios 1991.



auch als Produkt eines Bewusstseinsprozesses der mexikanischen Linken zu deuten: Seit den siebziger Jahren war diese gefangen in einem volksfernen theoretischen Diskurs, der sie von den Belangen und Lebensweisen der unteren Schichten, in deren Namen sie meinte zu sprechen, immer weiter entfernte. Die nach dem Erdbeben hervorgetretenen neuen Führungspersönlichkeiten und Organisationsformen, die aus eben diesen Schichten stammten, machten die Notwendigkeit deutlich, sich im politischen Kampf auf die Formen, Traditionen und Praktiken der *culturas populares* zu besinnen, um diese Bevölkerungsgruppen erreichen und mobilisieren zu können. Ein Cumbia tanzender "Superbarrio", ein "Superbarrio", der am Tag der Toten am Gebäude der Weltbank eine traditionelle Blumengabe niederlegt oder Lucha Libre-Kämpfe vollführt ist den *capas populares* näher als feierliche Zeremonien oder langwierige theoretische Debatten.<sup>236</sup>

Die Einbeziehung von festiven und humoristischen Elementen der urbanen Volkskultur in die sozialen Kämpfe bildete einen Gegenpol zu den solemn Inszenierungen der staatlichen politischen Kultur. Ihr Einbruch in das offizielle paternalistische System wird zu einer subversiven Kraft. Der Schriftsteller und Historiker Paco Ignacio Taibo II schreibt dazu (in Schwarz 1994: 126 f.):

Esta ausencia del sentido del humor es parte del poder autopagado de sí mismo, imitativo de sociedades rígidas, buscador de modelos fuera del país. [...] [P]ara la gente que vive con la lógica de estos modelos, carente totalmente de sentido del humor, carente de imaginación creadora, imitadores, Superbarrio resulta muy agresivo, muy incómodo, muy desconcertante. [...] Superbarrio y las demás acciones de los grupos del movimiento urbano popular forman parte del resurgimiento movimientista de esta sociedad. Si algo caracteriza a este país es que los espacios del movimiento han avanzado tremendamente hacia el punto de encuentro entre movilización y cultura, entre la creación del espacio mítico que produce la cultura y el espacio de la imaginación; los sueños, las alternativas, los entretenimiento y el espacio de la movilización.

In der über 22-Millionen-Stadt bedurfte es eines Zeichens, einer Figur, welche die Forderungen und Wünsche der Bewohner zusammenzufassen in der Lage ist und Kommunikation möglich macht. Dabei verbindet "Superbarrio" den ernsthaften politischen Diskurs mit dem Spiel.

<sup>236</sup> Ausschlaggebend ist hier auch, dass der Großteil der aktiven Asamblea-Mitglieder Frauen sind, da die Männer häufig wegen ihrer Berufstätigkeit keine Zeit haben, so dass sich die Formen des Protests an der spezifischen Kultur der Frauen der *culturas populares* orientieren. Zur Position der Frauen in sozialen Bewegungen in Mexiko siehe Riquer Fernández 1997 und Asamblea de Barrios 1991.

Seine Anonymität, sein Witz und die scheinbare Banalität seines Auftretens wirken gerade deswegen immer wieder irritierend auf die Vertreter des mexikanischen Staates. Darüber hinaus zwingt die Maske diese staatlichen Gesprächs- und Verhandlungspartner zu einer Auseinandersetzung mit den Forderungen der Bevölkerung anstatt mit der Person, die diese formuliert. In einem Staat, in dem Günstlingswirtschaft und Korruption weit verbreitet sind, ist die Maske ein Schutz der Kollektivität vor persönlichem Protagonismus und individuellem Profitstreben.

Diese Übernahme einer Figur des Lucha Libre bietet sich durch die Bezüge zu dem Volkshelden "El Santo", die Macht der Maske sowie durch die Struktur des Schauspiels Lucha Libre an: Der Kampf des Guten gegen das Böse und die thematisierte Gerechtigkeit machen eine Übertragung des Lucha Libre auf politische und soziale Zusammenhänge naheliegend:

Lo que estábamos pensando nosotros, ¿por qué no de la cultura de la lucha libre? Un luchador limpio se baja del cuadrilátero, se sale de la arena y se viene a luchar contra los rudos que andan en la calle, que son peores que los que están en el cuadrilátero.<sup>237</sup>

Auch das unterhaltsame Potential von Lucha Libre wird genutzt, um das Auftreten von "Superbarrio" zu unterstützen: 1988 fand der erste Lucha Libre-Kampf von "Superbarrio" gegen eine aus einer *telenovela* bekannten Figur statt, die man kurzerhand zu "Catalino Creel, el casero voraz" umfunktionierte und gegen "Superbarrio" – verlieren ließ. Der 'Biograph' "Superbarrios", Mauricio-José Schwarz, verweist zu Recht auf das Vergnügen, welches das Spektakel Lucha Libre bereitet:

Era inútil la leyenda de Superbarrio como defensor legalista si no se veía acompañada de lo verdaderamente sabroso: la lucha libre que anunciaba su máscara. Ya se le había visto en las oficinas, en las marchas, en los platones. Ya se había desarrollado su discurso sobrio y preciso. Pero faltaba el costalazo, la llave maestra, el vuelo desde la cuerda superior hacia el rival, la demostración de habilidad en el enlonado. Faltaba que el luchador luchara en el ring. El triunfo sobre Catalino Creel redondeaba la imagen de Superbarrio, lo revitalizaba regresándolo a su origen. A partir de entonces, la lucha social en las calles y oficinas gubernamentales sería aderezada oportunamente con espectáculos sobre el ring.<sup>238</sup>

<sup>237</sup> Superbarrio im Interview mit der Verfasserin, 2.2.1995, Mexiko-Stadt.

<sup>238</sup> Schwarz 1994, S. 64. So kämpfte Superbarrio zum Beispiel gegen Nucleosaurio, der Verkörperung der Atomenergie, gegen JANNY Modo, den Mexikaner, der

Seit einiger Zeit hat "Superbarrio" Verstärkung erhalten: Als Antwort auf die US-amerikanische "Legion der Superfreunde" "Superman", "Batman", "Spiderman" etc. entstand in Mexiko die "Legion der Gerechtigkeit", die sich für marginalisierte Gruppen einsetzt: "El Ecológico", "El Superanimal"<sup>239</sup>, "El Supervoto" und "El Cazamapache" – letzterer kämpfte gegen Wahlbetrüger bei den Präsidentschaftswahlen 1994 und 2000, *mapaches* genannt. Die PRI lancierte daraufhin einen Kämpfer mit dem Namen "Superpueblo", der angeblich parteilos für die Interessen des Volkes eintreten wollte, jedoch einzig "Superbarrio" zu einem Kampf "Maske gegen Maske" herausforderte und dadurch versuchte, ihn allein auf die sportliche Ebene zu beschränken. Der Kampf wurde von "Superbarrio" ausgeschlagen und "Superpueblo" verschwand von einem Tag auf den anderen.

Durch den Rückgriff auf kulturelle Tropen aus dem Lucha Libre für die politische Auseinandersetzung wird diese kulturelle Form lustvoll und gruppenaffirmativ benutzt. Von bürgerlicher Seite lange verachtet, sind deren Erscheinungsformen und Bilder aber Bestandteil des *imaginario colectivo* der unteren Schichten Mexikos. So kann sich jeder unter die Maske "Superbarrios" denken, bis diese letztlich nicht mehr notwendig wird:

Ahora la gente ya no espera a Superbarrio. La gente ve que hay un desalojo, se enteró y lo que hacen es tomar la iniciativa. Por eso digo que todos somos Superbarrio, no necesitamos una máscara, una capa, para poder hablar o poder actuar en favor de la justicia, cuando vemos que se comete un abuso contra alguien.<sup>240</sup>

Der Ruf "Todos somos Superbarrio" wurde 1994 von den Unterstützern der Zapatistischen Armee zur Nationalen Befreiung (EZLN)<sup>241</sup>

---

den Freihandelsvertrag akzeptierte, indem er sagte: "Ya ni modo", gegen El Tigre, die Verkörperung von Emilio Azcárraga, Besitzer von Televisa u. a.

<sup>239</sup> Auffällig ist, dass ein Bericht über die ersten zwei Jahre der Existenz und des Engagements von Superanimal im Kampf gegen Tiermisshandlungen in der Tageszeitung *La Jornada* auf der Sportseite erschien. Dies verweist auf seine Ursprünge, entpolitisiert ihn jedoch auch. Siehe *La Jornada* 13.2.1995, S. 41.

<sup>240</sup> Superbarrio im Interview mit der Verfasserin, 2.2.1995, Mexiko-Stadt.

<sup>241</sup> Am Neujahrstag 1994 eroberte eine bewaffnete Gruppe größtenteils Einheimischer aus Chiapas, die sich Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) nennen, einige wichtige Orte dieses südlichsten und ärmsten Bundesstaates Mexikos. Nicht zufällig fiel der Aufstand mit dem Inkrafttreten des Freihandelsabkommens zwischen den USA, Kanada und Mexiko zusammen, welches die Befürchtung aufkommen ließ, dass sich das soziale Ungleichgewicht für die ländlichen Urein-

und deren Sprecher, Subcomandante Marcos, wieder aufgegriffen und zu "Todos somos Marcos" umgewandelt.<sup>242</sup> Die Maskierung der Zapatisten mit Wollmasken ist in erster Linie als eine Sicherheitsmaßnahme zu verstehen: So schützen sie sich wirksam vor Repressalien gegen die eigene Person und vor Angriffen auf Familienangehörige. Darüber hinaus ist sie die Verkörperung der Kollektivität der aufständischen *indígenas* und Teilen der Gesellschaft, die den Staat wie im Falle von "Superbarrio" zwingt, sich mit ihren Forderungen auseinander zu setzen. Protagonismus von Einzelnen wird so verhindert, der Maskenträger spricht als Teil der Gesamtheit:

La máscara de Marcos cumple una función inversa a la tradicional: no se trata de acentuar un rasgo, sino de eliminarlos todos. En Marcos la máscara es el vacío de significado que posibilita la presencia de la palabra, del discurso.<sup>243</sup>

---

wohner verstärken würde. Die Zapatisten haben die Opposition Mexikos aufgerufen, gemeinsam mit ihnen einen Weg zu Demokratie, gerechterer Boden- und Ressourcenverteilung, verbesserter Gesundheitsversorgung, Bildungsmöglichkeiten usw., gebündelt in einem 10 Punkte-Katalog, zu beschreiten und veranstalteten mehrere Male Nationale Demokratische Konvente (CND), um die Opposition zu bündeln und eine Fortführung des bewaffneten Kampfes überflüssig zu machen. Nach einer staatlichen militärischen Offensive 1994 gegen die so genannten aufständischen Dörfer kam es auch auf Drängen der Zivilbevölkerung zu Verhandlungen mit der Regierung (Febr./März 1994, ohne Ergebnis; Sept. 1995-Febr. 1996). Bei den zweiten Verhandlungen entstand ein Teilabkommen ("Acuerdos de San Andrés"), auf deren Grundlage die Verhandlungskommission COCOPA eine Gesetzesinitiative zu indigenen Selbstbestimmungsrechten ("La Ley COCOPA") entwickelte. Dieses wurde von der Zedillo-Regierung (1994-2000) blockiert. Unter der neuen Regierung von Fox und nach einem Marsch der EZLN in die Hauptstadt im Februar 2001 wurde das Gesetzespaket in erheblich modifizierter Form im März 2001 vom Kongress verabschiedet. Daraufhin hat die EZLN enttäuscht jeglichen Kontakt abgebrochen und sich erneut nach Chiapas zurückgezogen. Siehe dazu u. a. EZLN 1994, 1995, 1997, Trejo Delarbre 1994, Huffschnid 1995, 2004, Le Bot 1997.

- 242 Während Superbarrio einen Volkshelden repräsentiert, der aufgrund der Anstrengungen aller wirksam ist, so dass wirklich jeder Superbarrio sein könnte, hat die Persönlichkeit Marcos' durch seine Schriften und Auftritte die Maske überschritten. Gleichzeitig rekurriert er jedoch in den von ihm unterzeichneten Texten auf eine Vielzahl von Diskursen und Stimmen, so dass er dadurch wieder zu einer "literarisch konstruierten, multifunktionalen Figur wird" (siehe dazu Huffschnid 2004), die – theoretisch – wieder zum Ausdruck der Kollektivität wird und somit von anderen ausgefüllt werden könnte. Die Maske Marcos' erfüllt multiple Funktionen und wird – je nach Interessenlage – unterschiedlich rezipiert.
- 243 Torres Sánchez 1995, S. 6. Eine kritische Revision des "Anti-Protagonismus" liefert Landa 1994.

Gleichzeitig wird durch die Maskierung der Zapatisten die offizielle Haltung der mexikanischen Gesellschaft, den indigenen Völkern ein eigenes Gesicht abzusprechen beziehungsweise es nicht zur Kenntnis zu nehmen, versinnbildlicht. So demaskiert sich die – mestizische – Gesellschaft paradoxerweise durch die Maske der Zapatisten, während der indigenen Bevölkerung Stimme und Antlitz verliehen wird – gerade durch die Maske. Die Maskierung wird von Marcos in seinen Texten als Metapher, als diskursives Mittel benutzt, als – auch textuelle – Performance der eigenen Gesichtlosigkeit. Subcomandante Marcos selber rekurriert bei der Frage nach seiner Identität auf die bekannte Metapher des Gottes Tezcatlípoca: Man bräuchte nur in den Spiegel zu schauen, um die eigene Identität zu erkennen.

Ähnlich der *Asamblea de Barrio* benutzen Subcomandante Marcos und das EZLN die Anonymität und das Charisma der Maske in der politischen, nun nicht mehr militärischen Auseinandersetzung, in die sie theatrale und – in den Kommunikés – humoristische Elemente einbeziehen, um zu einer neuen, 'postmodernen' Form von Guerilla zu werden, die auch aus diesen Gründen internationale Resonanz hervorruft.<sup>244</sup> Dabei hat die – reale – Maske von Marcos entscheidend zu seinem Erfolg, Sex-Appeal und Mythos – auch außerhalb der politischen Diskussion – beigetragen.<sup>245</sup> So ist es nicht verwunderlich, dass der Staat in seiner Offensive gegen die EZNL im Februar 1995 auf das – aus dem Lucha Libre bekannte – Motiv der Demütigung durch die öffentliche Demaskierung zurückgriff. Der Staatsanwalt gab die angebliche Identität Marcos' als Rafael Sebastián Guillén Vicente, ehemaliger Universitätsprofessor aus Tampico, bekannt und Fotos von seinem unmaskierten Gesicht wurden veröffentlicht. Allzu voreilig verkündete ein mexikanischer Staatsdiener zwei Tage nach der Veröffentlichung der Fotos triumphierend in der *New York Times*:

---

244 Zu einer diskursanalytischen Untersuchung der Repräsentation der Zapatisten und des neuen Präsidenten Vicente Fox mit Berücksichtigung der theatralen Elemente siehe Huffschnid 2001.

245 Vgl. einen Leserbrief an Marcos, März 1994:

"Sie haben uns den Glauben und die Hoffnung wiedergegeben. Ohne Maske wären Sie nur einer unter vielen. Mit der übergestülpten Skimütze bleiben Sie für immer der Mythos. Deshalb bitte ich Sie, Subcomandante Marcos, nehmen Sie die Maske nicht ab.", aus Huffschnid 1995, S. 7.

[T]he moment that Marcos was identified and his photo was shown and everyone saw who he was, much of his importance as a symbol vanished. [...] Whether he is captured or not is incidental.<sup>246</sup>

Dieser Versuch der Zerstörung des Mythos durch das Herunterreißen der Maske schlug jedoch fehl: Erstens kam hinter der Maske die Biographie eines aus dem städtischen Milieu kommenden engagierten Intellektuellen zu Tage, wie man sie so ungefähr auch erwartet hatte, so dass ihm dadurch nur eine weitere Maske hinzugefügt wurde, wie Roger Bartra feststellt:

El resultado del golpe de febrero fue que, cuando las autoridades quisieron 'desenmascarar' al subcomandante insurgente Marcos, lo único que hicieron fue agregarle una máscara más, acrecentando con ello el poderío simbólico de las múltiples máscaras de Marcos, que vienen a ser la representación, entre otras muchas cosas, de las masas indígenas levantadas en armas. Al tratar de quitarle una, el gobierno le otorgó sin querer otra: una máscara intelectual por demás interesante, que habla de un hombre que se sumergió en las polémicas características de los años que siguieron al 68.<sup>247</sup>

Zweitens verpuffte diese politisch-militärische Geste der Demaskierung durch Marcos' Reaktion:

Genauso wie "El Hijo del Santo" bei der Veröffentlichung seiner ihn angeblich unmaskiert zeigenden Fotos leugnete Marcos die ihm zugewiesene Identität einfach ab. In einem an die mexikanische Presse versandten Kommuniqué schrieb er als Postdata (EZLN 1995: 218):

P. D. que aplaude a rabiar el nuevo 'éxito' de la policía gubernamental. Escuché que ya descubrieron otro Marcos y que es tampiqueño. No suena mal, el puerto es bonito [...]

P. D. que no abandona, a pesar de las circunstancias, su narcisismo: [...] ese nuevo subcomandante Marcos sí es guapo? Es que últimamente me ponen puros feos y se me arruina toda la correspondencia femenina.

P. D. que cuente el parque y el tiempo: tengo 300 tiros, así que procuren traer más de 299 soldados y policías para agarrarme. [...]

[firma] El sup retocándose con macabra coquetería el pasamontañas.

Durch die ironische Leugnung der ihm zugewiesenen Identität, das 'Wiedezurechtrücken der Maske', das möglich ist, solange er sich nicht selbst demaskiert, ist Subcomandante Marcos – wie "El Hijo del Santo" – in der Lage, den Mythos der Maske, seine Glaubwürdigkeit und Autorität wiederherzustellen beziehungsweise zu wahren.

<sup>246</sup> Zitiert nach Levi 1999, S. 185.

<sup>247</sup> Roger Bartra in Torres Sánchez 1995, S. 7.

Neben der Übertragung der Maskenmetapher, ihren Implikationen von Gesichtsverlust und Erniedrigung auf politische und soziale Diskurse haben weitere Konzepte und Metaphern des Lucha Libre Einzug in die Alltagssprache gefunden. Mauricio-José Schwarz meint sogar<sup>248</sup>, Lucha Libre sei permanent in der bildlichen und metaphorischen Sprache des Mexikaners präsent: Die Fachtermini der Griffe sowie Ausdrücke wie *a dos que tres caídas*, *pelearse a máscara* vs. *cabellera* werden auf Alltagssituationen angewendet, Verhaltensweisen außerhalb der Arena als *rudo* oder *técnico* charakterisiert, und auch die Presse erläutert Sachverhalte mittels der Begrifflichkeit von Lucha Libre oder vergleicht Personen der politischen Sphäre mit Figuren des Lucha Libre:

Ein wirtschaftsanalytischer Artikel trägt den Titel "El Santo contra los desequilibrios macroeconómicos" (López Cuadras 1994), das erste Fernsehduell der drei Präsidentschaftskandidaten im Jahre 1994 wird unter der Überschrift "Dos rudos y un técnico" in der Terminologie und Logik eines Lucha Libre-Kampfs kommentiert (Báez Rodríguez 1994) und in der Tageszeitung *La Jornada* wird ein direkter – pejorativ gemeinter – Vergleich zwischen den Zapatisten und Lucha Libre-Personen zitiert: "Alberto Fernández Garza compara al subcomandante Marcos con Blue Demon y El Santo"<sup>249</sup>.

### **Vom Lucha Libre zur Welt – und wieder zurück, oder: Lucha Libre als Palimpsest der populären Genres**

Die Aktualität und Bedeutsamkeit von Lucha Libre steht also in direkter Beziehung zu seiner Fähigkeit, sich auf in Mexiko präsente Diskurse, Metaphern und Bilderwelten bis hin zu kommerziellen Phänomenen zu beziehen beziehungsweise diese in das Spektakel aufzunehmen.

248 Mauricio-José Schwarz im Interview mit der Verfasserin, 26.5.1997, Mexiko-Stadt.

249 *La Jornada* 1.2.2001, siehe auch *La Jornada* 4.3.1997, 27.5.1997. Während in dem zitierten Artikel der Vergleich mit Lucha Libre-Figuren für die Zapatisten negativ intendiert ist, stellt der US-amerikanische Journalist Pete Hamill in dem Artikel "La máscara como estrategia" das geschickte Rekurrenieren der Zapatisten auf Elemente der *culturas populares*, v. a. auf Bilder und Mythen des Lucha Libre, positiv heraus. Allerdings geht die von ihm postulierte Parallelität zwischen Lucha Libre-Kämpfern und Zapatisten meines Erachtens zu weit, zumal er nur die positiven *técnico*-Figuren in Betracht zieht. Siehe Hamill 2001.

men. Durch die Bezüge zur Welt außerhalb der Arena fließen in das Schauspiel *Lucha Libre* unterschiedliche Subtexte mit ein, es wird damit zu einer polyvalenten Erzählform. Die Polyvalenz der Narrationen und Bilder wird durch das Rekurren auf Struktur und inhaltliche Charakteristika unterschiedlicher populärer Genres noch verstärkt: Der Zuschauer kann sich zum Beispiel auf die melodramatische Erzählung einer Liebesgeschichte unter Ringern konzentrieren oder Allmachts- und Rachegefühle angesichts der *rudos* entwickeln und ausleben. Er kann *Lucha Libre* aber auch als eine mythische Darstellung der historischen Traumata Mexikos lesen. Unter dem Schutz der Maske wird ihm die Möglichkeit eines spielerischen Umgangs mit dem Moment des Identitäts- und Gesichtsverlustes geboten und eine kollektive Katharsis ermöglicht. *Lucha Libre* erlaubt es dem Zuschauer also nicht nur, sich emotional zu verausgaben, *de desahogarse*, sondern er kann sich auch selbst unter der Maske wiederfinden, und zwar in einer Form, die er selbst bestimmt und die möglicherweise mit den Moral- und Wertvorstellungen und der Realität außerhalb der Arena kollidiert.

Unter der Maske können die katholischen Moralkategorien von Gut und Böse unterlaufen und die althergebrachte Autorität kann sabotiert werden, ähnlich der in Slapstick-Filmen herrschenden Anarchie bei dem Kampf mit den Unbilden des Alltags.

*Lucha Libre* profitiert einerseits von dem Erfolg und Bekanntheitsgrad anderer Genres und (massen-)kultureller Phänomene, gleichzeitig haben aber auch Metaphern, Tropen und Codes des *Lucha Libre* die politische, öffentliche – und künstlerische Sphäre Mexikos beeinflusst und bereichert. Dies bezeugt die exponierte Stellung, die *Lucha Libre* als kulturelles Phänomen im *imaginario colectivo* großer Teile der Bevölkerung einnimmt. Selbst bei Menschen, die nicht in die Arenen gehen, ist *Lucha Libre* ein Referenzpunkt – sei er nun positiv oder negativ konnotiert. Die Mehrdeutigkeit des *Lucha Libre* als Volkstheater erleichtert es dem Zuschauer, jeweils seinen Bedürfnissen gemäß unterhalten zu werden. Das bei den Zuschauern des traditionellen *Lucha Libre* vorherrschende Gefühl, es handle sich hier um ein der eigenen Kultur angehörendes Schauspiel, wird durch die Mitinszenierung und Einflussnahme des Publikums noch verstärkt.

Bei all diesen Überlegungen zu den unterschiedlichen Genres, theatralen Mitteln, Strukturen und Diskursen, auf die *Lucha Libre* zurückgreift und auf die es aufbaut, sollte jedoch nicht vergessen werden,



dass sich Darstellung und Narrationen im Rahmen des Kampfes, auf der Ebene der körperlich gewalttätigen Auseinandersetzung bewegen. Auch 'harmlose' Erzählungen von Liebesleid werden permanent mit dem Sub-, wenn nicht sogar Metatext der Gewalt versehen. Zudem besitzen die Aufführungen trotz aller Theatralität ihre eigene leibliche und violente Realität. Daran erinnert immer wieder ganz handfest das Blut, das in einigen besonders exzessiven Kämpfen fließt. Scheinbar werden die Wunden, zumeist an der Stirn, durch das Schlagen des Kopfes gegen einen Pfeiler oder durch Beißen hervorgerufen. Man erkennt einen *luchador* immer an den Narben auf seiner Stirn. Diese Wunden bringen sie sich nach Verabredung gegenseitig (oder vielmehr auf Anweisung des *promotors*) mit Rasiermesserklingen bei, die die Kämpfer oder der Schiedsrichter versteckt mit in den Ring nehmen. Einerseits dient das Blut für die in der Arena Anwesenden als 'Echtheitszertifikat' und kann als gezielter, intendierter Einbruch der Realität gesehen werden. Auch wenn man immer wieder den Verdacht hört, hier handele es sich um Theaterblut. Andererseits ist Blut, der Anblick eines blutüberströmten Gesichts ein kathartisches Element, das in einer Mischung aus Anziehung und Ekel die Intensität des Geschehens und seine Wahrnehmung steigert. So wird dem – manchmal zu hörenden – Ruf des Publikums "¡Queremos sangre!" Rechnung getragen. Dieses Mittel wird im traditionellen Lucha Libre zumeist gezielt und überschaubar eingesetzt. Bei Triple A, vor die Notwendigkeit gestellt, immer neue Anreize zu bieten und diese zu übertrumpfen, wird mitunter ein wahres Blutbad veranstaltet, das nicht mehr alle Zuschauer begeistert verfolgen.

Noch vor der Eskalation im modernen Lucha Libre schrieb Carlos Monsiváis zu dem gewalttätigen Wunsch des Publikums:

„¡Queremos sangre!“, grita el p pulo, y hay que comprenderlo. No la sangre de los justos, ni de los injustos, ni siquiera la sangre verdadera de los ca dos, sino la sangre a borbotones de la estetizaci n de la violencia.<sup>250</sup>

---

250 Monsiv is unver ffentl. Manuskript, S. 2.



## Kapitel 3

### **Lucha Libre als Ritual – Die rituelle Bedeutung von Lucha Libre**

*Nachdem die Kämpfer sich – abgeschildert vom Publikum – maskiert und kostümiert haben, betreten sie nunmehr als Figuren, die assoziativ an Tieren, Naturerscheinungen oder Bildern des imaginario colectivo angelehnt sind, einen eigens für die Darstellung präparierten Platz, den Ring. Durch die Vorführung eines ritualisierten Kampfes, bei dem die Kämpfer stellvertretend Aggressionen und Gewalt vor- und ausleben, wird dem Publikum die Möglichkeit einer emotionalen Katharsis geboten, die gewaltkanalisierend und gruppenaffirmativ wirkt. Besonders angesichts der sozialen Realität einer 22-Millionen-Stadt sind der Opfercharakter, die im Ritual ermöglichten ludischen Transgressionen und spielerischen Verarbeitungen von Unrecht- und Gewalterfahrungen für das soziale Zusammenleben nicht zu unterschätzende Faktoren.*

Bevor im Folgenden – mit Verweis auf unterschiedliche Ritualkonzeptionen und die ihnen inhärenten Diskussionen der Paradigmen Ritual, Theater, Authentizität und Bedeutung(slosigkeit) von Ritualen – die rituellen Aspekte von Lucha Libre herausgearbeitet werden, soll ein Exkurs über einige Aspekte des rituellen Lebens der prähispanischen Völker, insbesondere der Azteken, und deren synkretistische Fortführung nach der spanischen Eroberung den kulturellen Kontext Mexikos verdeutlichen. Der mexikanische Theaterwissenschaftler und Anthropologe Miguel Sabido weist nach, dass die rituelle Repräsentation von Gefechten beziehungsweise kriegerischen Handlungen zwischen antagonistischen Gottheiten oder Kräften in Mexiko bereits seit circa drei Jahrtausenden üblich ist (Sabido 1993). Das heißt natürlich nicht, dass es eine geradlinige Kontinuität gibt, noch soll eine lineare Entwicklung von prähispanischen Opfer- beziehungsweise Kampfritualen bis zum heutigen Lucha Libre behauptet werden. Vielmehr werden an dieser Stelle spezifische, der mexikanischen Tradition inhärente Facetten beleuchtet. Diese sind den Beteiligten am Lucha Libre – sei es auch vage

– durchaus bewusst.<sup>251</sup> Darüber hinaus können sie hypothetisch als kulturgeschichtliche Katalysatoren für das rasche Entstehen einer eigenständigen, spezifischen Version des ursprünglich US-amerikanischen Phänomens Wrestling herangezogen werden.

### **EXKURS I: Maske, Dualität und ritueller Kampf im prähispanischen Mesoamerika**

Über die Verwendung der Maske in Mesoamerika gibt es eine ganze Reihe von Untersuchungen, die über prähispanische Riten bis zu Erscheinungsformen der heutigen Zeit arbeiten.<sup>252</sup> Im Folgenden wird lediglich auf die Maske als Metapher für die "ultimate nature of reality" (Markman/Markman 1989: 97) eingegangen, und auf die Möglichkeit der Transformation, die durch die Maske eröffnet wird. Die – reale – Maske spielte im rituellen und spirituellen Leben der prähispanischen Völker Mesoamerikas eine zentrale Rolle, da mit ihr eine weitreichende metaphorische Interpretation verbunden war (Markman/Markman 1989: 97):

The mask served pre-Columbian Mesoamerica in death and in life as a metaphor for the ultimate nature of reality. Mankind and all of the aspects of the natural world were finally to be seen as features of the mask worn by the eternal life-force. The gods were but varied manifestations of the essence of life which 'unfolded' as masks into man's world, and man himself, through ritual, could emerge from the spirit and merge with it again, with death providing the final assimilation. It is no wonder then that Mesoamerica used the mask as the central metaphor for its spiritual vision.

Diese Interpretation formuliert einen entscheidenden Aspekt der meso-amerikanischen Religionsvorstellungen: Anders als die Götter im grie-

251 Vgl. den Maskendesigner Víctor Martínez im Interview zum Film *Götter aus Fleisch und Blut*, ein Film von Janina Möbius und Heinrich Scholz; © mob film 1995:

"Bueno, en México nosotros sabemos perfectamente bien, incluso hasta países extranjeros, que la máscara data desde los Aztecas, de los Mayas y todos esos, que se cubrían la cara para hacer determinados rituales. Entonces, ya viene de nuestros antepasados, cubrirse la cara con una máscara. Claro que dentro del deporte-espectáculo como es la Lucha Libre también se está ocupando, estas raíces que tenemos nosotros anteriormente: cubrirse la cara para hacer un ritual, que es el deporte de la Lucha Libre."

252 Siehe dazu Moya Rubio 1978, Brody Esser 1988, v. a. Crumrine/Halpin 1983 und die Bibliographie in Markman/Markman 1989. Eine anthropologische und ethnologische Untersuchung der Maske sprengt den Rahmen dieser Arbeit.

chischen Pantheon sind die einzelnen mesoamerikanischen Gottheiten nur jeweils die 'Maske', ein spezifischer Ausdruck der einen 'life-force'. Sie komplementieren sich, auch antagonistische 'Gottheiten' werden also als Teil derselben Kraft gesehen.

Neben der metaphorischen Ebene bewirkte die – reale rituelle – Maske die notwendige Transformation ihres Trägers, um die Verbindung mit der spirituellen Welt, mit der 'life-force' herzustellen. Sie war damit ein Mittel zur Kommunikation und Veränderung (Markman/Markman 1989: XIX):

Whenever and wherever it is used, the ritual mask symbolizes not only particular gods, demons, animal companions, or spiritual states but a particular relationship between matter and spirit, the natural and the supernatural, the visible and the invisible.

Auf dieser Ebene ist es wichtig zu verstehen, dass der Träger einer rituellen Maske in den Glaubensvorstellungen der mesoamerikanischen Völker nicht nur einen Gott, ein Tier, eine göttliche Kraft darstellte, sondern deren Fähigkeiten und Wesenszüge übernahm, das heißt, er wurde Teil von ihr. Gleichzeitig bot die Maske jedoch auch die Möglichkeit des Austausches durch Transformation; Gottheiten, Menschen und Tieren waren jeweils nur eine spezifische Ausprägung der einen Kraft. Dieser Vorstellung liegt die Idee des Schamanismus zugrunde, der in Mesoamerika eine zentrale Rolle spielte:

In the shamanic world, everything is alive and all life is part of one mysterious unity by virtue of its derivation from the spiritual source of life – the life-force. Thus, each living being is in this sense merely a momentary manifestation of that eternal force, a mask, as it were, both covering and revealing the mysterious force of life itself. Furthermore, the commonality of the life-force makes possible within the shamanic context the primordial capability of magical transformation; man and animal can assume each other's outer form to become the alter ego, an ability central to the pan-Mesoamerican concept of the *nagual*.<sup>253</sup>

---

253 Markman/Markman 1989, S. 102. Das Konzept des *nagual* bestand in der Vorstellung, dass jeder Mensch, bestimmt durch den Zeitpunkt seiner Geburt, einen Schutzgeist in Form eines Tieres hat, der zum Beispiel bei rituellen Heilungen eine wichtige Rolle spielte. Dieser Glaube ist noch heute in Mexiko verbreitet und ist vielleicht ein Hinweis darauf, weshalb so viele der Lucha Libre-Kämpfer ein Tier – häufig mit übernatürlichen Kräften apostrophiert – als Kämpferfigur darstellen. Dabei gibt es auffallend viele Kämpfer-Versionen von Adlern und Raubkatzen, beide waren Namensgeber der Kriegerkasten im aztekischen Mexiko.

Durch die Aneignung der Wesenszüge der 'Maske' und deren Kraft der Transformation – die die Kommunikation mit dem Göttlichen ermöglichte – wurden die politische Macht und Vorherrschaft der Priester in den mesoamerikanischen Theokratien legitimiert. In Markman und Markmans "Masks of the Spirit" (1989: XXI) heißt es dazu:

The mask served the ancient thinkers and seers as a multivalent symbol. In addition to, and as a result of, its use as a way of understanding the mystery of the underlying spiritual reality, the mask was used metaphorically to delineate the ultimately sacred nature of worldly power and in that connection to sanctify current rulers, to deify rulers of the past, and to define as sacred the seats of power they occupied. In fact, the divinely ordained ruler was himself a 'mask', worn by the gods to make visible their spiritual essence in the world of nature. The gods spoke through that 'mask', providing for man a social order grounded in the world of the spirit.

Der Ursprung der (Geistes-)Welt der Azteken<sup>254</sup>, sowohl der Menschen als auch der Götter, bestand in einem Urgötterpaar, Ometecuhtli, 'Herr der Dualität', und Omecihuatl, 'Frau der Dualität'. Die darin zum Ausdruck kommende Vorstellung der **Dualität** und **Komplementarität** von Kräften beziehungsweise Gottheiten zieht sich als wesentliche Komponente der aztekischen Kosmovision durch das gesamte rituelle Leben.<sup>255</sup> Die von diesem Paar geschaffenen Götter erschufen die

---

254 Die Azteken werden hier exemplarisch herausgenommen, da aufgrund ihres Kontaktes mit den spanischen Eroberern und deren Niederschriften über Leben, Geschichte und Religion die Lebensumstände der Azteken auf dem Gebiet des heutigen Mexiko im Gegensatz zu denjenigen früherer Bewohner relativ gut erforscht sind. Die Azteken waren als Nomadenstamm aus dem Norden auf der Suche nach einem Niederlassungsort in das Tal von Mexiko gekommen. Die Stadt Tenochtitlán, die Hauptstadt des Aztekenreiches wurde und auf deren Ruinen seit 1525 Mexiko-Stadt errichtet wurde, ist ca. 1325 gegründet worden. Nach ihrer Gründung regierten nach aztekischen Berichten zunächst *caziques*, regionale Fürsten, bis 1376 die monarchistische hegemoniale Ära begann. Diese wurde erst 1521 durch die Gefangennahme des letzten Königs Cuauhtémoc durch die spanischen Eroberer beendet. Durch die Allianz der aztekischen Hauptstadt mit den benachbarten Städten Texcoco und Tlacopan 1433, über die Tenochtitlán 1515 die absolute Vormachtstellung erreichte, wurde die Basis für ein aztekisches Imperium geschaffen, das am Ende der Herrschaft Moctezumas II (1502-1520) aus 38 tributpflichtigen Provinzen bestand. Dadurch kam es auch auf kultureller und geistiger Ebene zu einem regen Austausch, neue Gottheiten wurden übernommen und in das rituelle Leben eingegliedert. Siehe dazu Soustelle 1992, 1994, Krickeberg 1993, Westphal 1992, Johansson 1992.

255 Zur Diskussion darüber, ob dieses 'Ur-Paar' als Ur-Gott anzusehen ist, ob die aztekische Kosmovision als monotheistisch, pantheistisch oder polytheistisch einzuschätzen ist, siehe Markman/Markman 1989, S. 135 ff. Sie weisen zu Recht

Welt<sup>256</sup>, wobei die Geburt der Sonne die elementare Schöpfung war: Sie entstand durch ein Opfer der Götter und musste fortan jeden Tag aufs Neue unter anderem durch Opferrituale in Bewegung gehalten werden. Jacques Soustelle schreibt dazu (Soustelle 1994: 102):

Así se inicia el drama cósmico en que la humanidad se ve ligada a los dioses. A fin de que el sol prosiga su marcha, para que las tinieblas no queden pesando definitivamente sobre el mundo, es necesario darle cada día su alimento, 'el líquido precioso', [...] es decir la sangre humana.

Bei Walter Krickeberg heißt es zur Erklärung der Menschenopfer der Azteken (Krickeberg 1993: 128):

Las ideas que el cosmos entero es más antiguo que el sol y que había despertado a la vida con la creación del fuego, y que el sol únicamente pudo crearse y existir después de introducido el sacrificio humano, son concepciones básicas en la cosmología azteca.

Das Menschenopfer erklärt sich außerdem durch die Verbindung von Blut und Fruchtbarkeit, der Gleichsetzung von Blut und Regen, die in einigen synkretistischen Ritualen in Mexiko noch heute Bestand hat.<sup>257</sup> Um nun den Fortbestand der Welt, das heißt den Lauf der Sonne zu gewährleisten und die Menschen vor Katastrophen zu schützen, waren neben den Menschenopfern eine Vielzahl ritueller Handlungen nötig, die das gesamte Leben der Azteken bestimmten und einen hohen Grad an Theatralität aufwiesen – selbst bei Opferritualen bedeutete dies Proben, Kostüme, Requisiten – und Zuschauer.<sup>258</sup>

---

darauf hin, dass ein Großteil der Debatte im Ungefähren verbleibt und mit dem Versuch zu tun hat, mit (westlichen) Kategorien arbeiten zu wollen, die aus völlig anderen religiösen Vorstellungswelten stammen.

256 Auch diese Vorstellung der 'Schaffung von Göttern und der Welt' ist eine Hilfskonstruktion zur Verdeutlichung und mythologischen Erklärung, da die nachfolgenden Gottheiten sowohl sie selbst als auch ebenfalls Teil oder Ausdruck der 'Ur-Dualität' auf einer anderen Ebene, einen anderen Aspekt beleuchtend, sind.

257 Siehe dazu weiter unten die *Danza de los Tigres*.

258 Siehe dazu Soustelle 1994, S. 127:

"Lo que es seguro en todo caso es que esta religión, con su ritual minucioso y exigente, con su abundancia de mitos, penetraba profundamente y bajo todos los aspectos en la vida cotidiana de los hombres. Constituía una interpretación del mundo y suministraba una regla de conducta. Daba un sentido, totalmente y a cada instante, a la existencia del pueblo mexicano.

La vida pública y la privada, las etapas de cada vida particular entre el nacimiento y la muerte, el ritmo del tiempo, las artes y hasta los juegos, nada escapaba a su dominio."

Zur Theatralität der Opferrituale siehe Pizzato 1998.

Die Geopferten waren hauptsächlich auf Kriegszügen gemachte Gefangene, von denen im Laufe der Zeit immer mehr benötigt wurden. So kam es nach einer großen Hungersnot um 1450 zu einer Vereinbarung mehrerer Städte<sup>259</sup>, die zu den Opferriten notwendigen Gefangenen nicht durch reale Kriege zu machen, sondern rituelle Kriege, so genannte *guerras floridas* (Blumenkriege) zu organisieren. Sie dienten ausschließlich der Erlangung von Gefangenen, die dann in den jeweiligen Städten geopfert wurden. Diese 'Blumenkriege' fanden in regelmäßigen Abständen auf einem genau begrenzten Feld statt, die Beteiligten erkannten von vornherein die Souveränität der Gebiete und der jeweiligen Machthaber an, um etwaige Rache oder über das Ritual hinausgehende Ansprüche auszuschließen. Miguel Sabido schreibt diesen Blumenkriegen jedoch noch weitere Bedeutungen zu, die angesichts der theatralen und rituellen Komplexität in Mesoamerika plausibel erscheinen (Sabido 1993: 285):

Si bien algunos autores han contemplado las 'guerras floridas' [...] sólo como imposición del imperialismo azteca, ávido de víctimas para sacrificar [...], también podría observarse como un 'merecimiento' sagrado de ambos pueblos en honor de sus respectivos dioses. Así [...] se realizaban gigantescas guerras rituales en las que tomaban parte de manera ordenada miles de aztecas y tlaxcaltecas. Perfectamente codificadas [...], las guerras tenían un sentido adivinatorio [...], un sentido ritual de ceremonia de enfrentamiento paradigmático entre los dioses, y un sentido práctico [...]

Der Kampf, der Krieg waren nicht nur ein politisches Instrument, sondern in bestimmten Rahmen ein Ritual. Die Religiosität durchdrang das gesamte Dasein der Azteken, den Alltag bis hin zu sportlichen Aktivitäten und Spielen, die ebenfalls einen rituellen und religiösen Sinn hatten, der teilweise in der Repräsentation von Gottheiten oder Abläufen der geistigen Welt bestand. So heißt es in einem Text über prähispanischen Sport:

[...] es probable que nunca haya existido en parte alguna pueblo más rígidamente gobernado por los signos del bien y el mal, por días favorables y desfavorables, por dioses buenos y malos. Así, aún los juegos más sencillos

---

259 Die Städte waren neben dem Dreierbund von Tenochtitlán, Texcoco und Tlacopan noch Tlaxcala, Huexotzinco und Cholula. Siehe dazu Caso, Alfonso: *El teocalli de la Guerra Sagrada*, Mexiko, 1927.



tenían, independientemente de su interés o diversión, un profundo significado religioso o algún simbolismo sagrado.<sup>260</sup>

Das bekannteste Spiel sowohl der Mayas als auch der Azteken war das *juego de pelota*, ein Ballspiel, das durch zwei Mannschaften den Lauf und Kampf der Gestirne versinnbildlichte und mit der Opferung einer der Mannschaften endete.<sup>261</sup>

Bei den Ritualen und Festlichkeiten, die sich nach dem religiösen 260-Tage-Kalender richteten, wurden neben Menschenopfern auch simulierte oder ritualisierte Kampfhandlungen dargeboten.<sup>262</sup> Darüber hinaus belegen Tonfigurenfunde die Existenz von Ringkämpfern und Akrobaten in unterschiedlichen prähispanischen Epochen und Kulturen, wobei jedoch weder deren Bedeutung noch der Anlass bekannt ist, zu dem sie auftraten.<sup>263</sup>

Spezifische Merkmale der mesoamerikanischen Kulturgeschichte wie

- die Benutzung der Maske und die damit einhergehende Aneignung von Fähigkeiten oder Wesenszügen,
- die Komplementarität der Gottheiten und die Vorstellung von permanenten Kämpfen zwischen guten und bösen Kräften, die durch rituelle Handlungen besänftigt und kanalisiert werden sollten,

---

260 Gutiérrez 1966, S. 9. In diesem Zitat nach Frans Blom bezieht dieser sich auf die Mayas, aus deren Vorstellungs- und Götterwelt die Azteken jedoch viele ihrer Götter entlehnt hatten.

261 Dabei ist man sich nicht einig, ob die Gewinner oder die Verlierer geopfert wurden. Vom Verständnis der Opferung als ehrenhafte Handlung zur Erhaltung der Welt her scheint es nicht abwegig, dass die Gewinner geopfert wurden.

262 Ein aztekisches Opferritual, das von den Spaniern als *sacrificio gladiatorio* bezeichnete wurde, bestand aus dem Kampf zwischen dem Opfer, das nur mit Holz Waffen ausgerüstet und an einer auf dem Boden liegenden Steinscheibe festgebunden gegen mehrere aztekische Krieger kämpfen musste, die mit ihren Kriegswaffen ausgerüstet waren. Dabei war das Opfer mit den Insignien des zu ehrenden Gottes geschmückt, sei es durch Masken oder symbolische Attribute. Das Opfer konnte sich durch besondere Kampfkunst das Leben retten, doch in den meisten Fällen wurde es schwer verwundet und rituell getötet.

263 Die bekannteste Figur ist der aus der olmekischen Kultur (ca. 1500 v. Chr.) stammende "El Luchador" vom Golf von Mexiko. Daneben gibt es aus Westmexiko, hauptsächlich aus Colima, Figuren von Ringern, sie sind im Anthropologischen Museum in Mexiko-Stadt zu sehen. Gerade einige prähispanische akrobatische Darbietungen haben sich bis heute in den indigenen Riten erhalten, so zum Beispiel in Guerrero das Balancieren von einem massiven Holzblock mit den Beinen, das bei bestimmten Festen gezeigt wird. Siehe dazu Dehouve 1994, S. 144 ff.

- die inszenierte Darstellung von Kampfhandlungen, die gleichzeitig als Sinnbild der göttlichen Dramen verstanden wurden, leben im Unterbewusstsein und über die Jahrhunderte synkretisiert in den Traditionen Mexikos fort. Sie können als 'kultureller Humus' und als Katalysatoren bewertet werden, die durchaus einen gewissen Einfluss auf die eigenständige Entwicklung vom Wrestling zum Lucha Libre in Mexiko hatten. Ein augenfälliger Hinweis ist die Ähnlichkeit zwischen den traditionellen prähispanischen Steinmasken und -köpfen von Gottheiten und den anfänglichen Lucha Libre-Masken mit ihren Augen- und Mundöffnungen und deren Einrahmung durch Applikationen.<sup>264</sup>

## **EXKURS II: Synkretistische Formen der rituellen Kämpfe und Maskentänze nach der Eroberung**

Seit der Eroberung und der nachfolgenden Evangelisierung entwickelt(e) sich in Mexiko eine synkretistische Form des religiösen und rituellen Lebens, die weitgehend von der heutigen indigenen Bevölkerung und Teilen der mestizischen praktiziert wird. Der spirituelle Synkretismus (anstelle einer vollständigen Akkulturation und Evangelisation) ist durch zwei Faktoren begünstigt worden: Zum einen bestanden verblüffende Ähnlichkeiten zwischen einigen Symbolen und Praktiken der altamerikanischen und der katholischen Religionen, wobei jedoch die den Praktiken zugrunde liegenden Motivationen und Kosmovisionen beider Religionen elementare Unterschiede aufwiesen. Die Missionare griffen sich jedoch gerade die autochthonen Symbole, Gottheiten und Riten heraus, die scheinbar leicht in die katholische Glaubenslehre übertragen werden konnten oder die zur Erklärung und Lehre des katholischen Seinsverständnisses geeignet schienen.<sup>265</sup> Zum anderen benutzten die Priester und Missionare theatralische Darstellungen und ermunterten die indigenen Völker zur Ausführung theatraler Riten – im neuen Glaubenszusammenhang –, um so die Evangelisierung zu

264 Siehe dazu den Bildanhang.

265 Siehe dazu u. a. die 'Parallelen' zwischen einigen Gottheiten, der Funktion der Maria beziehungsweise Tonantzin, der Benutzung des Kreuzsymbols, der Konfession; die scheinbaren Übereinstimmungen veranlassten nicht nur den spanischen Priester Fray Diego Durán im 16. Jahrhundert zu glauben, dass vor den Spaniern bereits ein Evangelist in Mexiko gewesen sein müsste. Siehe dazu v. a. Gruzinski 1991, Gruzinski 1994, Guardini Stiftung 1994.

unterstützen, da die passive Teilnahme an kirchlichen Handlungen nicht dem rituellen Leben der indigenen Bevölkerung entsprach. Dabei war der Effekt nicht wie von kirchlicher Seite gewollt: Nach anfänglicher Anpassung aufgrund des gewalttätigen Drucks der Kolonialmacht kam es im Laufe der Jahrhunderte zu einer nur scheinbaren Konvertierung, da sich Glauben, Kosmovisionen und Praktiken zunehmend hybridisierten, wie der Anthropologe Arturo Warman konstatiert:

Fue precisamente en las formas coincidentes de las festividades prehispánicas con las de la cultura occidental en las que los evangelizadores se apoyaron para forjar el cambio, aprovechando el hecho de que con sólo pequeñas alteraciones formales se podía sustituir la forma anterior por la de la cultura de conquista [...] Diversas noticias permiten inferir que este proceso de sustitución no sólo fue aprovechado por los frailes sino propiciado conscientemente por ellos [...] El éxito de este proceso [...] fue *aparentemente* notable.<sup>266</sup>

Vielfach wurden den indigenen Riten, Symbolen und Praktiken nur andere Namen gegeben oder oberflächlich ein anderer Sinn zugeschrieben, so dass – zunächst im Schutze der barocken Bilderwelt – sowohl autochthone Symbole, Strukturen und Wertvorstellungen untergründig weiterlebten als auch in die katholischen Riten eingegliedert wurden. Daher konnten auch die Maskentänze in der Kolonie fortbestehen, ein wesentliches Element der indigenen Geisteswelt wurde so synkretistisch in neue Zusammenhänge gestellt. Markman und Markman unterscheiden idealtypisch drei Arten von Maskentänzen, die noch heute in unterschiedlicher Form vorwiegend von der indigenen Bevölkerung aufgeführt werden (Markman/Markman 1989: 161):

1. Von den Missionaren eingeführte Tänze europäischen Ursprungs, die sowohl europäische Masken als auch Formen benutzen;
2. Tänze, die auf indigene Traditionen zurückgehen und deren Masken indigenen Ursprungs sind;
3. Mischformen, deren Masken und Ursprünge häufig so synkretistisch sind, dass weder Beteiligte noch Außenstehende die verschiedenen Elemente eindeutig zuordnen können.

Zu dem ersten Typus gehören die in Mexiko noch heute weit verbreiteten *Danzas de Moros y Cristianos*, *Moriscas* und *Pastorelas*. Gemeinsam ist diesen im 16. und 17. Jahrhundert zunächst von den Spaniern aufgeführten, dann zunehmend von Mestizen und *indígenas* über-

---

266 Warman in Sabido 1993, S. 288, *Herv. d. Verf.*

nommenen Tänzen die Darstellung des Kampfes 'Gut gegen Böse'. Im Sinne der Eroberer war das der Kampf des christlichen Glaubens gegen das Heidentum, von der indigenen Bevölkerung wurden diese Aufführungen jedoch entweder ihrer Weltsicht entsprechend als rituelle Auseinandersetzung von antagonistischen, aber komplementären Kräften gelesen, oder als Nachstellung ihrer eigenen Eroberung und Unterwerfung empfunden – und zum Teil subtil unterlaufen.

So konnten die *Danzas de Moros y Cristianos*, die in Spanien nach der Vertreibung der Mauren 1555 aufkamen, an mesoamerikanische Traditionen der rituellen Kampfdarstellung anknüpfen. Miguel Sabido (1993: 291) schreibt dazu:

¿Qué tenían que hacer los frailes en su tarea de evangelización con guerras fingidas? La respuesta es sencilla: conquistar 'Jerusalén', la ciudad que habría que darle sentido al proyecto milenarista.

Bereits 1531 anlässlich der Einführung des Kultes der Jungfrau von Guadalupe wurden simulierte Kämpfe zwischen *mexicanos* und *chichimecas* aufgeführt. Durch derartige Tänze wurden Identitäts- und Alteritätskonzepte verdeutlicht: Ähnlich wie die Spanier, für die Christen (*cristianos*) Wir bedeutete und die Mauren (*moros*) die Anderen waren, grenzten sich die *mexicanos* gegen die Chichimeken ab, die stellvertretend als Synonym für 'barbarisch, unzivilisiert' standen. Gleichzeitig wurde und wird durch den performativen Charakter der rituellen Darstellung von Identität und Alterität vor Publikum – über den symbolischen Gehalt hinaus – Gemeinschaft erschaffen und bestätigt.<sup>267</sup>

Die Darstellungen ritueller oder inszenierter Kämpfe und Eroberungen, zusammengefasst unter dem Begriff *Danzas de la Conquista*, werden auch heutzutage sowohl in spanischer als auch in den indigenen Sprachen aufgeführt. Sie werden getanzt, rezitiert, getreu nachgestellt oder sie kombinieren unterschiedliche Darstellungsmodi und waren – früher eher denn heute – zumeist gigantische Freiluftspektakel unter Teilnahme des ganzen Dorfes oder der Region. Dabei folgen sie alle einem Schema, das die Synkretisierungsprozesse zwischen der katholischen und den indigenen Religionen verdeutlicht. Es lässt sich aber auch als Grundschema in Repräsentationen wie dem Lucha Libre wiederfinden:<sup>268</sup>

<sup>267</sup> Zum Konzept der Vergemeinschaftung durch die Performanz von Ritualen siehe Wulf/Zirfas 2001.

<sup>268</sup> Nach Sabido 1993, S. 293 ff. und S. 488 ff. Siehe dazu auch Gillmor 1983.

*Thema:*

Die Kontrahenten, Antagonisten des 'Weltplanes', stehen sich gegenüber. Nach einigen Kämpfen gewinnt derjenige, dessen 'Jünger' die Zuschauer sind. Dabei entscheiden moralische und religiöse Kriterien.

*Personen:*

Die Anderen und Wir vom Zuschauer aus gesehen.

Dargestellt wird dies zum Beispiel durch

- a) Mauren und Christen
- b) Chichimeken und Mexikaner/Azteken
- c) Franzosen und Römer
- d) Römer und Mexikaner oder
- e) andere Volksstämme, die zum großen Teil nicht in Mexiko lebten.

Die Personen sind mit den Insignien der jeweiligen Parteien kostümiert und maskiert.

*Verlauf:*

Angeführt von unserem Gott oder König stellen wir uns den sowohl gottlosen als auch mächtigen Anderen. Aufgrund unseres Gottes und unserer Tapferkeit bezwingen wir schließlich die Anderen.

*Dramaturgie:*

1. Verkündigung des Scheingefechtes.
2. Vermittlung. Von beiden Parteien werden Nachrichten verbreitet, die durch zunehmende Beleidigungen zur endgültigen Kriegserklärung führen.
3. Im ersten Gefecht, häufig von Musik begleitet, gewinnen die Guten, das heißt Wir.
4. Zweites Gefecht: Die Anderen, die Bösen sind zu allen Schandtaten und Zaubern fähig und gewinnen die zweite Runde. Gefährlicher Ausgleich.
5. Drittes Gefecht: Die Bösen scheinen überlegen zu sein, bis plötzlich einer der Guten die Idee hat, sich an höhere Mächte zu wenden. Manchmal ist es ein Heiliger, der dann entscheidend eingreift, oder die wohlwollenden Kräfte verleihen den Kämpfenden die nötige Stärke, die Bösen zu besiegen.
6. Sieg und Zerschlagung der Feinde.
7. Siegesfest.

*Reaktionen des Publikums:*

Zufriedenheit über unseren wohlverdienten Sieg und Angst in jenen Momenten, in denen die Anderen uns Fallen stellen – wie sie es immer tun.

*Sozialer Effekt:*

Affirmation der Identität der Gruppe. Durch die Darstellung des Sieges der Gruppe wird das Leben jedes einzelnen wieder wichtig, es wurde stellvertretend dargestellt.

Dabei gab es für die Gattung der simulierten Kriege eine spanische und eine indigene Lesart. Für die Spanier handelte es sich um einen Wettstreit, der in dem Zelebrieren der Stärke und Tapferkeit der Spanier und der Überlegenheit ihrer Religion mündete. Für die indigene Bevölkerung war das, zumal in der ersten Zeit nach der *Conquista* – Darstellungen dieser Art kamen bereits in den ersten 20 Jahren nach der spanischen Eroberung auf – die Fortführung der langjährigen Tradition des Kampfes zwischen verschiedenen Gottheiten und antagonistischen Kräften, die das rituelle Leben bestimmen.

Die ambivalente Interpretation christlicher Konzepte und deren theatrale Darstellung zeigt sich ebenfalls in der Figur des Teufels, die maskiert und kostümiert in vielen indigenen Tänzen und anderen theatralen Darstellungen auftaucht. Aufgrund der dualen und komplementären Weltsicht war die Idee des personifizierten Bösen im vorspanischen Amerika unbekannt. Um die statische Einteilung in Gut und Böse durchsetzen zu können, wählten die Missionare vielfach indianische Götter mit ihren jeweiligen Insignien aus und bezeichneten mit diesen und einigen anderen Namen die Figur des ausschließlich Bösen, den Teufel. In Mexiko wurden so zum Beispiel die *naguales* von Missionaren zu Teufeln erklärt. Doch durch die Fremdheit dieses Konzeptes kam es zu unterschiedlichen, oft ambivalenten Teufelsgestalten. Es gibt in Mexiko Teufelsmasken, die einen lachenden oder sogar einen guten Teufel zeigen. In den Tänzen ist der Teufel zu einer beliebten *trickster*- oder Ritual-Clown-Gestalt geworden. Durch die charakteristischen Merkmale des Ludischen, des Humorvollen, des Grenzgängers ist er in der Lage, das Heilige mit dem Profanen, Obszönen, dem Sexuellen zu verbinden – und in hybriden Gesellschaften interkulturell zu vermitteln.<sup>269</sup> So unterschiedlich die Teufelsgestalten je nach Region

<sup>269</sup> Zum *trickster* und einer Typologie der unterschiedlichen *fool*-Figuren siehe Schnepel 1997. Zum *trickster* und Ritual-Clown in akkulturierten Gesellschaften

auch sind, sie alle lassen sich durch ihre Ambivalenz charakterisieren, man kann sie als dem Bösen aber auch dem Guten dienend lesen, häufig vereinen sie beide Aspekte. Mona B. Suhrbier schreibt zur mexikanischen Teufelsfigur als Vermittler zwischen kulturellen Gegensätzen (Suhrbier 1992: 179):

Die zeitgenössischen [in Mexiko vorhandenen; *Anm. d. Verf.*] Vorstellungen zum Teufel und zur Unterwelt knüpfen nicht nur an die altamerikanische Idee des Dualismus an, nach dem zunächst Gegensätzliches gegenübergestellt und als zusammengehörig verstanden wird, sie führen auch das altamerikanische Denksystem fort, das unterschiedliche Phänomene als miteinander verzahnt und in ständigen Wechselbeziehungen stehend begreift.

Eine ähnlich ambivalente Konzeption und Rezeption des 'Bösen' lässt sich in der Figur des *rudo* im Lucha Libre erkennen, wobei auch dieser nur im Zusammenhang mit seinem Gegen- und Mitspieler, dem *técnico*, zu begreifen ist. Der Erfolg und Status des *rudo* im mexikanischen Lucha Libre, der anders als im US-amerikanischen Wrestling im gleichen Maße siegreich wie sein Konterpart sein darf und dessen Bewunderung sozial legitimiert ist, sind im Kontext dieser traditionellen Personifizierungen des Bösen zu sehen. Auch seine Ambivalenz verbunden mit dem Unterlaufen der dichotomischen Moralvorstellungen der katholischen Kirche sind Elemente, die in kulturellen Inszenierungen Mexikos keine Ausnahmeerscheinung bilden. Vielmehr lässt sich die Figur des *rudo* als Beispiel einer Fortschreibung synkretistischer ritueller Formen und Figurenkonzeptionen in einem modernen kommerziellen Spektakel der *cultura popular urbana* lesen.

Auch in Maskentänzen des oben genannten zweiten, indigenen Typus<sup>270</sup> werden körperliche – gewalttätige – Auseinandersetzungen im rituellen Rahmen vollzogen. Als Beispiel soll hier der *Danza de los Tigres* von Zitlala, Guerrero, angeführt werden, da er als Exempel von ritueller Gewalt zur Kanalisierung intrakommunitärer Spannungen angesehen werden kann.<sup>271</sup> Hinzu kommt, dass in eben diesem Zusam-

---

ten siehe Ziegler 1998, zu *trickster*-Figuren (z. B. Jesus und der Teufel) im christlichen Volksglauben siehe Guenther 1997.

270 Es sei noch einmal auf den idealtypischen Charakter der Klassifizierung hingewiesen, da die Tänze und Feste sowohl Elemente christlicher als auch indigener Kulturen in unterschiedlichem Maße integrieren.

271 Auf die symbolische Bedeutung des Tanzes, der in Variationen auch in anderen Dörfern in Guerrero, Morelos und Oaxaca aufgeführt wird, kann nur am Rande eingegangen werden. Im Zusammenhang dieser Untersuchung ist nicht die Bedeutung des Rituals im Sinne von symbolischem Verweis auf Inhalte oder Struk-

menhang die Maske des Lucha Libre – nicht zufällig, wie hier behauptet wird – unter der Tigermaske auftaucht.

Der "Tanz der Tiger"<sup>272</sup> wird am 2. Mai jeden Jahres, eingebettet in die christlichen Aktivitäten des Festes des Heiligen Kreuzes (*Día de la Santa Cruz*), auf dem Dorfplatz aufgeführt und lässt sich als Fortführung eines prähispanischen Regen erbittenden Opferrituals lesen. Männer der drei *barrios*, aus denen das Dorf Zitlala besteht, kleiden sich zunächst jeweils getrennt voneinander mit Kostümen und schweren Ledermasken als Tigerfiguren und ziehen tanzend, begleitet von einem Orchester, von ihrem Bezirk auf den Dorfplatz. Dort wurde mit Hilfe von Seilen ein provisorischer 'Ring' errichtet, in dem seit einigen Jahren ernannte 'Schiedsrichter' bereits auf die Kämpfer warten.<sup>273</sup> Die 'Tiger-Tänzer' sind mit einer Waffe aus gedrehten Seilen (*la reata*) ausgerüstet, die einer aztekischen Waffe, dem *macuahuitl*, ähnelt. Die Kämpfer umlagern den Ring, wobei die Männer zweier Viertel gemeinsam gegen die Bewohner des dritten *barrios* antreten. Durch das Hochhalten der *reata* bringen sie ihren Kampfwillen zum Ausdruck. Häufig fordern Kämpfer gezielt einen Gegner heraus, den sie trotz der Maske erkannt haben. Im Kampf schlagen sich die Kontrahenten mit der *reata* auf Kopf und Körper. Das führt zumeist zu blutenden Wunden, Schläge auf die Beine sind inzwischen verboten. Entweder trennen die Schiedsrichter nach einer Weile die Kämpfenden, oder einer der beiden unterliegt und verlässt kleinlaut den 'Ring'. Die Kämpfe eskalieren im Laufe dieses 'Tanzes', der über Stunden dauern kann. Zuschauer und Kämpfer trinken gleichermaßen Mezcal, was die Stimmung aller weiter hebt. Zuletzt löst sich die Menge auf, am Abend endet der Festtag mit einem allgemeinen Tanz auf dem Dorfplatz, wo sich die vorherigen Gegner stolz ihre Wunden zeigen und bei weiterem Mezcal ihre und andere Kämpfe kommentieren. Es existiert ein ungeschriebenes Ge-

---

turen der Gesellschaft relevant, sondern die soziale Funktion und der Zweck des Rituals beziehungsweise Tanzes innerhalb der Gemeinschaft. Siehe dazu auch weiter unten die rituelle Bedeutung des Lucha Libre.

272 Diese Tänze nennen sich zwar Tiger-Tänze, die Tierfigur steht jedoch im direkten Zusammenhang mit dem vorspanischen Konzept des Jaguars, mit dem der Regengott Tlaloc und damit Fruchtbarkeit assoziiert wurde. Siehe dazu Markman/Markman 1989, S. 8 ff. und S.167 ff. Die folgenden Beschreibungen basieren auf teilnehmender Beobachtung der Verfasserin und dabei erstellten photographischen und Video-Materialien während des Festes im Jahre 1998.

273 Nach früheren – gewalttätigen und alkoholischen – Exzessen von Kämpfern und Zuschauern sorgen nun diese Schiedsrichter für einen einigermaßen geregelten Ablauf.



setz, dass während des *Danza de los Tigres* erfolgte Demütigungen und zugefügte Schmerzen keine Konsequenzen nach sich ziehen dürfen – höchstens nächstes Jahr wieder am 2. Mai auf dem Dorfplatz ...

Einerseits ist der symbolische prähispanische Ursprung dieses um Regen bittenden Rituals zu erkennen und wird nach einer Untersuchung aus dem Jahre 1980 zumindest von den älteren Bewohnern Zitlalas auch (z. T. diffus) als solches wahrgenommen (Markman/Markman 1989: 171):

José Colasillo, an elder of the village of Zitlala, said that the combatants must fight as 'a sacrifice for rain'. Another member of the community made the idea even more explicit: 'Without our tiger fights, the sun might not rise, and the rains might not come. We must sacrifice with all our hearts.'

These words suggest the human reality of Suárez Jácome's contention that the combat, as a necessary sacrifice, gives the rain-petitioning ceremonies greater force. Thus, the pre-Columbian formulation equating blood with rain as the basis of a reciprocal relationship requiring man's sacrifice in return for the 'sacrifice' of the gods may still be found in Zitlala.

Andererseits heißt es zur Interpretation dieses Rituals in einer 1978 erstellten Untersuchung:

El combate de los Tigres parece reminiscencia del sacrificio gladiatorio. La forma de la reata sugiere la macana azteca. Pero, el combate, a la vez, parece degeneración de una lucha ritual entre los bandos representativos de dos conceptos opuestos. La intraducción de la religión católica y del culto a la cruz, fue relegando el papel preponderante del tigre [...] <sup>274</sup>

Neben der symbolischen und zu Teilen verschütteten spirituellen Bedeutung besitzt der *Danza de los Tigres* eine soziale Bedeutung und Funktion, die gerade bei den jüngeren Männern im Vordergrund steht: Die drei Bezirke Zitlalas sind soziodemographisch unterschiedlich strukturiert. Während in einem Viertel vor allem Mestizen leben, die kleine Geschäfte besitzen und den Handel des Dorfes betreiben, wohnen in den beiden anderen überwiegend indianische Familien, die von der Landwirtschaft oder als Angestellte der Mestizen leben. Die Männer aus den beiden *barrios* der *indígenas* treten beim Tanz zusammen gegen die Tänzer aus dem Mestizenviertel an. Aufgrund der sozialen Ungleichheit kommt es im Dorf häufig zu Spannungen, denen die indigene Bevölkerung jedoch relativ hilf- und machtlos ausgeliefert ist. Der 'Tanz der Tiger' bietet nun im Schutz des rituellen Rahmens die

---

274 Williams 1978, o/S. Siehe dazu auch Brody Esser 1988, S. 303 ff.

Möglichkeit, sowohl soziale als auch persönliche Aggressionen und Gewalt als Akteur aus- und als Zuschauer zu erleben, ohne dass dieses Verhalten, die 'körperliche Rache oder Genugtuung', Konsequenzen mit sich bringt. So können strukturell bedingte und persönliche Rechnungen beglichen und Frustrationen abgebaut werden, ohne dass die Gewalt außerhalb des Rituals eskaliert und weitere Gewalt nach sich zieht.<sup>275</sup> Ein unter den Männern sowohl im Spaß als auch im Ernst gemeinter Satz bei Streitereien, Neid, Eifersucht, Rivalität, Übervorteilung und Abhängigkeit ist häufig: "Espera a los Tigres ..."

Im Zusammenhang dieses gewalthemmenden und dadurch gemeinschaftsstärkenden Rituals taucht unter der Tigermaske die Maske des Lucha Libre auf.<sup>276</sup> Zwar wird dieser Vorgang von den Beteiligten nicht weiter kommentiert und bei Nachfragen wurde der rein pragmatische Schutz des Gesichts unter der harten ledernen Tigermaske angegeben.<sup>277</sup> Doch dafür könnten auch andere Materialien dienen. Ein wichtiges Argument ist vielmehr: Auch die Dorfbewohner Zitlalas kennen Lucha Libre vor allem durch das Fernsehen, für sie bedeutet die Maske des Lucha Libre Stärke und Kampf. Zudem ist ihr Aussehen und ihr metaphorisches Konzept den traditionellen Masken verwandt, so dass sie anscheinend mühelos in dieses traditionelle Ritual Eingang finden konnte. Verstärkend kommt hinzu, dass Lucha Libre eine ähnliche rituelle Funktion wie der 'Tanz der Tiger' erfüllt, so dass sich die Beziehung zwischen den 'Einsatzorten' der Lucha Libre-Maske als eine wechselseitige Bezugnahme begreifen lässt.

Doch die Wechselbeziehungen zwischen modernem Lucha Libre und traditionellen Tänzen finden auch im Kontext der Karnevalsfeiern in unterschiedlichen Gegenden Mexikos statt: Bei den Karnevalstänzen zum Beispiel der Otomí-Indianer in der Sierra von Hidalgo kostümie-

---

275 Ein anderes Beispiel eines konflikt- und gewaltdarstellenden und -lösenden Rituals aus Ecuador mit einerseits öffentlichen rituellen 'Rache-Kämpfen' und gleichzeitigen persönlichen Konflikt- und Versöhnungsszenen beschreibt Rohr 1998. Sie stellt diese u. a. in den Zusammenhang der kolonialen Geschichte Lateinamerikas. Interessant sind neben der ethnopschoanalytischen Interpretation die Beschreibungen ihrer eigenen Reaktionen auf die gewalttätigen Szenen.

276 Siehe dazu Bildanhang.

277 Zur Problematik der ethnologischen Interpretation der Bedeutung von rituellen Elementen auf der Basis von indigenen Begründungen und Zuschreibungen siehe Humphrey/Laidlaw 1994, die v. a. aufgrund der kontroversen indigenen Kommentare zu ihrer Schlussfolgerung der Bedeutungslosigkeit der Rituale kamen; siehe dazu weiter unten.

ren sich die Männer als sechs verschiedene Typen: als Frauen, Militärs, 'starke Männer', 'rancheros', Alte und 'wilde Männer'. Zunehmend treten auch Figuren auf, die auf US-amerikanische Monstergestalten Bezug nehmen, oder die Verkleidungen werden willkürlich aus dem vorhandenen Kleider-Fundus der Familien zusammengestellt. Die 'starken Männer' nehmen an den Tänzen mit Lucha Libre-Masken teil, die wie traditionelle Holz- und Stoffmasken bei den rituellen Tänzen anlässlich des Karnevals eine eigene Symbolik und ihre Berechtigung im Karnevalszug haben.<sup>278</sup> Die Macht, die durch das Tragen von Masken erreicht oder transformiert wird, wird von den Lucha Libre-Kämpfern ebenso genutzt wie von den rituellen Tänzern, die ihre Stärke durch die Lucha Libre-Maske mit der ihr eigenen Konnotation 'starker Mann' ausdrücken.<sup>279</sup>

Dabei ist auffällig, dass sie bei Karnevalstänzen getragen wird, das heißt in Ritualen, bei denen die gesellschaftliche und soziale Ordnung aufgehoben wird. Derartige Tänze dienen durch das gezielte Ausleben von Spannungen aber auch dem Erhalt der Gemeinschaft.<sup>280</sup> Interessant

---

278 Fotografisch festgehalten in der Bezirkshauptstadt Tenango de Doria, siehe dazu auch im Folgenden Dow 1988 und den Bildanhang. Auffällig ist, dass Dow zwar alle anderen Kostüme und Masken beschreibt, auf die des Lucha Libre jedoch nicht eingeht. Der Aufsatz ist 1988 verfasst worden. Zu dieser Zeit wurden auch in der Ethnologie Modernisierungsbemühungen der *culturas populares*, also die Integration von Elementen der Massenkultur, vielfach ignoriert. Sie galten als Beispiel für den Niedergang einer als statisch postulierten 'authentischen' *cultura popular*, die unter dem Paradigma von kultureller Autonomie, Unveränderbarkeit und Kohärenz gefasst war. Dieses Verständnis ist angesichts der gesellschaftlichen und kulturellen Wandlungsprozesse in Lateinamerika nicht mehr aufrechtzuerhalten. Aus der Ignoranz gegenüber den Elementen des Lucha Libre in traditionellen Zusammenhängen mag im geschilderten Fall jedoch auch das verbreitete akademische Desinteresse an Lucha Libre generell sprechen. Auch bei den Karnevalszügen in Tlaxcala treten Tänzer mit Lucha Libre-Masken auf, auf sie wird in Untersuchungen ebenfalls nicht eingegangen, sie werden nicht einmal erwähnt. Vgl. Fotos und Aufsatz von Lechuga 1988.

279 Siehe Crumrine 1983, S. 2:

"Thus masks might be defined as power-generating, -concentrating, -transforming, and -exchanging objects. In some rituals, the audience provides the focus of power and is transformed, in others, the masker is possessed by the power of the mask, or of a name, and is transformed."

280 Viele zentralamerikanische Maskentänze stellen durch die Darstellung von Typen, die mit einem bestimmten Verhaltenskodex verbunden sind, eine soziale Kontrollinstanz dar. Beispielhaftes und negatives Verhalten wird vorgeführt. Für die Zeit des Karnevals sind beide Verhaltensformen legitimiert. Das lässt an die im Lucha Libre vorgeführten Rollen des 'Bösen' und des 'Guten' denken.

ist auch das Beispiel des Otomí-Karnevals in Pie del Cerro, einem kleinen – indigenen – Dorf im Municipio San Bartolo, das ebenfalls im Bundesstaat Hidalgo liegt;<sup>281</sup> Bei einem der vier traditionellen Figurentypen – den *Comanches* –, die während der synkretistischen Karnevalstänze verkörpert werden (*Comanches*, *Viejos*, *Costaludos*, *Mujeres*)<sup>282</sup>, ist die Lucha Libre-Maske inzwischen fester Bestandteil des Kostüms. Die *Comanches* symbolisieren einerseits Fruchtbarkeit, andererseits sind sie die Gegenspieler der *Viejos*, mit denen sie spielerische Kämpfe ausfechten. Dabei werden die Figuren nicht eindeutig positiven oder negativen Konzepten zugeordnet, sondern sie verkörpern auch im Zusammenspiel untereinander sowohl konstruktive als auch destruktive Kräfte. Während des Karnevals, bei dem auch der Dorfheilige verehrt wird, werden Altäre und Opfergaben sowohl für das Gute als auch das Böse errichtet, um beiden im Kosmos wirkenden Kräften Referenz zu erweisen und sie zu besänftigen. So findet sich hier die Lucha Libre-Maske nicht nur in der 'Gegenwelt' des Karnevals wieder, sondern auch in der Darstellung und Verehrung von ambivalenten, komplementären Kräften; ein Charakteristikum, das auch im modernen Lucha Libre präsent ist.

Die über Jahrhunderte hinweg nachzuweisende Kontinuität von inszenierten und/oder rituellen Kampfhandlungen in Mexiko kann als ein Grund für die Akzeptanz und den Erfolg des Lucha Libre gerade bei einem mestizischen und indigenen urbanen Publikum angesehen werden, das mit Darstellungen und Funktionen von gewaltkanalisierenden und/oder gruppenstärkenden Repräsentationen vertraut ist. Faktoren wie der Maskengebrauch und dessen metaphorische Qualität sowie die Ambivalenz beziehungsweise die Komplementarität von Gut und Böse, von kreativen und destruktiven Kräften, sind der Volksreligion und religiösen Volkspraktiken in Mexiko inhärent, so dass sie das 'moderne', aus den USA importierte Spektakel Lucha Libre entscheidend prägen konnten. Man kann also annehmen, dass sich die Phänomene beein-

---

281 Die folgenden Angaben beruhen auf teilnehmender Beobachtung der Verfasserin, informellen Gesprächen mit Bewohnern und Video- und Fotomaterial, erstellt bei einem Feldforschungsaufenthalt während des Karnevals (Februar) 1998 in den Otomí-Dörfern Tenango de Doria, San Bartolo, Pie del Cerro und San Nicolás. Vgl. *Carnaval en Pie del Cerro* 1996. Zu der Region und ihren Bewohnern siehe Dow 1974, 1975, 1988.

282 Zum Synkretismus im Otomí-Karneval und Figurenbeschreibungen siehe Boilès 1971.

flussen und Wechselwirkungen in beide Richtungen stattfinden. Für das Verständnis der sozialen und rituellen Funktion von Lucha Libre ist es schlussfolgernd unumgänglich, die Tatsache im Auge zu behalten, dass sich Verbindungspunkte im Rahmen **der** *cultural performances* ergeben, die entweder rituell Gewalt kanalisieren oder aber Exzesse und Wertumkehrungen, somit im täglichen Leben verbotene Verhaltensweisen, erlauben.

### **Die rituelle Bedeutung von Lucha Libre**

Die Ritualforschung hat in den letzten Jahren einen regelrechten Boom erlebt und zu einer Ausweitung des Ritualbegriffs in zwei Richtungen geführt: Rituale werden nicht mehr nur (wie noch bei Durkheim) stets in Verbindung mit dem Heiligen, dem Numinosen gedacht, sondern jetzt werden auch profane, säkulare Rituale in Ritualtheorien einbezogen. Außerdem liegt der Fokus seit Victor Turners Überlegungen zum rituellen Prozess (Turner 1995) und dessen transformativen Implikationen vermehrt auf der Wirkung von Ritualen aufgrund ihres Vollzuges, ihrer Performanz. Die Aufweichung der Grenzen des Ritualbegriffes ermöglichte seine Anwendung auf unterschiedlichste soziale – 'ritualisierte' – Handlungen, so dass die definitorische Kraft des Begriffs immer mehr abnahm.<sup>283</sup> Andererseits versuchte man sowohl 'weiche' als auch 'harte' Begriffsdefinitionen zu etablieren, die sich auf unterschiedliche Aspekte des Rituals beziehen. Die folgenden Überlegungen zur rituellen Bedeutung von Lucha Libre sind nicht als ein weiterer Versuch anzusehen, eine abgrenzbare Ritualdefinition zu entwickeln, sondern verstehen sich als eine empirisch-deskriptive Darstellung der rituellen Elemente im Lucha Libre und deren sozialer Funktion. Das zugrunde liegende Verständnis von Ritualen ist weit gefasst und lässt sich am ehesten mit der Definition von Rao/Köpping beschreiben:<sup>284</sup> Rituale können als soziale Praxis verstanden werden, die in ihrem Vollzug Handlungsdispositionen und Strukturen verhandelt und verwandelt. Darüber hinaus werden Rituale als "bedeutungs-offene transformative Performanzen" betrachtet, die risikobehaftet sind

---

283 Siehe z. B. die Kritik von Mary Douglas, die davor warnt, ritualisierte Alltagshandlungen wie Zähneputzen, Autofahren, Abwaschen etc. als Rituale zu bezeichnen, da dann für echte Rituale kein Begriff mehr bliebe. Vgl. Douglas 1970 und die Einleitung von Rao/Köpping 2000.

284 Siehe zum Folgenden Rao/Köpping 2000.

und an deren jeweiliger Sinngebung der Zuschauer einen wesentlichen Anteil hat. Daher ist die Positionierung des Rituals in seinem jeweiligen kulturellen Kontext unabdingbar (Rao/Köpping 2000: 27):

[...] Rituale [sind] nur im Rahmen ihrer kulturellen Situierung zu verstehen. Selbst wenn wir daran festhalten, Rituale als wirksame Performanzen und als symbolische Akte zu charakterisieren, können wir die spezifische Bedeutung und Wirkweise desselben [sic!] doch nie abstrakt und ohne Bezug auf das Verständnis der sozialen Akteure selbst und auf die spezifischen Gegebenheiten der konkreten rituellen Performanz fassen. Dieser Verweis auf die Bedeutsamkeit indigener Diskurse ist keinesfalls als eine Reduzierung des ethnologischen Projekts auf die Sammlung und Wiedergabe der offen geführten Diskussionen und der verschiedenen vor Ort explizierten Positionen zu verstehen.

Der in den Kulturwissenschaften in den letzten Jahrzehnten eingeleitete *performative turn* mit neuer Schwerpunktsetzung auf die performativen Prozesse, mittels derer sich Kulturen ausdrücken, führte zu dieser Annäherung an das Ritual als Performanz.<sup>285</sup> Gleichzeitig ergab sich dadurch eine Nähe von Ritual-, Spiel- und Theatertheorien und -disziplinen, so dass das Ritual im größeren Rahmen der Performanztheorien analysiert wird. Um einer weiteren Verwirrung durch die scheinbare Gleichsetzung von Ritual, Theater, Spiel und sozialem Handeln zu entgehen, und um das Spezifische dieser verwandten und zum Teil verschränkt und gleichzeitig auftretenden performativen Handlungsarten erkennen zu können, ist die Untersuchung des jeweiligen Rahmens der Handlung, der diese z.B. als Ritual kenntlich macht, von großer Bedeutung. Klaus-Peter Köpping schreibt in seiner Kritik an Turners "Sozialdrama" (Köpping 1998: 64):

[D]ie Repräsentationen sind, wenn sie Theater sind, als solche identifizierbar und versuchen nicht, die Realität vorzutäuschen, während im Ritual auch bei der Vortäuschung nicht von Lüge gesprochen werden kann, weil hier an die Validität der erlebten Realität geglaubt wird.

Der Performanz-Begriff muß also auch immer mit dem Inhalt der Domäne des Diskurses oder der Darstellung in Beziehung gesetzt werden, da die rein formalen Kriterien es uns nicht ermöglichen, signifikante Unterscheidungen zu machen.

---

285 Siehe programmatisch Tambiah 1979, Schieffelin 1993, 1998, Hughes-Freeland 1998, Schmidt/Münzel 1998, Rao/Köpping 2000. Zur Verbindung von Ritualforschung und Theaterwissenschaft siehe u. a. Bachmann-Medick 1988, Gissenwehner 1994. Zur Kritik an der Anwendung von *performance theory* zur Ritualanalyse siehe Bell 1992.

Dabei treten in rituellen Praktiken auch theatrale und 'gespielte' performative Elemente auf, jedoch muss durch die Rahmensetzung die Rezeption performativer Handlungen konditioniert werden. Ein vielfach zitierter Satz von Bailey beschreibt dies eindeutig:

When Caesar falls muded on the stage, something has gone wrong if the audience search the next day's newspaper for the obituary notice.<sup>286</sup>

Bei dem Versuch, Theater vom Ritual abzugrenzen, postulierte Richard Schechner<sup>287</sup> eine Dichotomie von Theater als Unterhaltung und Ritual als Wirkung. Doch wie bereits von Michel Leiris in seinen Untersuchungen zu Besessenheitsriten und deren theatralen Aspekten in Äthiopien thematisiert (Leiris 1977: 135-227), sind im Ritual als performativem Prozess sowohl unterhaltende als auch Transformation bewirkende Elemente – häufig eng miteinander verzahnt – vorhanden. Michel Leiris machte auf die Distinktion von 'gespieltem Theater' und 'gelebtem Theater' aufmerksam. Die Klassifizierung Ritual = Wirklichkeit, Ernst; Theater = Unterhaltung, Spiel wirft erneut die Frage nach der Authentizität von Ritualen auf. Fälschlicherweise wird bisweilen der Als-ob-Charakter von Spiel und Theater dem rituellen Handeln gegenübergestellt. Dabei bedarf jedoch auch das Ritual der Inszenierung, um zum Tragen zu kommen. Häufig wird aber auch das Theatrale (außerhalb des Theaters) in westlichen Kulturen mit Inauthentizität assoziiert und ist dementsprechend negativ konnotiert. Nur im inszenierten (mimetischen) Vollzug sind jedoch soziales Handeln – und damit auch Rituale als soziale Praxis – in der Lage, Realität und Welt zu erschaffen.<sup>288</sup> Rao und Köpping sehen das Theatrale dementsprechend als konstitutiv für die soziale Welt an und warnen vor einem eurozentrischen Authentizitätsverständnis, welches das Spielerische als ein 'Vorspielen' abwertet (Rao/Köpping 2000: 11 f.):<sup>289</sup>

Gerade in der Beurteilung anderer Kulturen kommt es leicht zu einer solchen Reaktion, da die normierten Verhaltensweisen Anderer für Außenstehende oft

---

<sup>286</sup> Bailey zitiert nach Köpping 1998, S. 74.

<sup>287</sup> Siehe Schechner 1990, v. a. S. 49-112; zur Diskussion von Lucha Libre innerhalb dieser Dichotomie siehe Möbius 1996.

<sup>288</sup> Zu Ritualen als soziale Praxis vgl. Gebauer/Wulf 1998, Kap. 4.

<sup>289</sup> Zu dem Problemkomplex Authentizität – Inszenierung siehe Fischer-Lichte/Pflug 2000, zu unterschiedlichen Konzeptionen von Authentizität und Inszenierung in spezifischen Kulturen vgl. Köpping/Schnepel 2000 und Geist 1996.

so übertrieben erscheinen, dass sie nur als ‚Inszenierungen‘ klassifiziert werden können. [...]

Bedenklich erscheint uns in diesen Aussagen nicht so sehr die Anwendung der Theatermetapher auf das alltägliche Leben. Vielmehr ist zu fragen, warum die Entdeckung des Theatralen in der sozialen Wirklichkeit zum Anlaß genommen wird, die angesprochenen Handlungen abfällig als inauthentisch zu klassifizieren. Im Gegensatz zu einer solchen Sicht gehen wir davon aus, [...] dass die soziale Welt – und damit auch das Ritual – nicht ohne Inszenierung auskommt, ja dass das Theatralische geradezu einen notwendigen Teil der performativen Wirklichkeitskonstruktion bildet.

Dabei wechseln sich in Ritualen häufig Phasen der vermehrten Ritualisierung und der Akzentsetzung auf Performativität ab, wie Susanna Rostas anhand der Conchero-Tänzer in Mexiko darlegt, wobei jedoch beide Aspekte als ritualimmanent angesehen werden (Rostas 1998). In der Ritualforschung werden diese unterschiedlichen Fokussierungen häufig anhand der Genres Liturgie als Bezeichnung vornehmlich starrer, ritualisierter Handlungsabläufe und rituelles Drama, Rituale mit performativem Charakter als Bezeichnung für offenere, publikumsorientierte Handlungen klassifiziert. Dabei wird jedoch die Dialektik zwischen Spiel und Ernst, zwischen Inszenierung und Authentizität, zwischen Ritualisierung und Performanz im selben kulturellen Phänomen noch nicht aufgelöst.<sup>290</sup> Köpping und Schnepel weisen auf den Zwischenbereich des/im Ritual(s) hin:

Ritual läßt sich eben nicht nur bestimmen durch seine kulturell jeweils anders konstruierte Form symbolischer Kommunikation, die sich, wie Tambiah betont, durch Formalität, Konventionalität, Stereotypisierung und Wiederholung auszeichnet. Das Performanz-Element im Ritual schafft nämlich auch einen gewissen 'Spielraum', in dem ein theatraler Aspekt des Als-Ob und des Inszenierten sowie gewisse kontextuelle Freiheiten der Ausführung und der Teilnahme zugelassen sind. Ja, durch das Element des mimetischen Spiels wird Ritual dem kontextuellen Erleben erst eröffnet.<sup>291</sup>

290 Zur Kritik an dieser Einteilung in liturgische und performative Rituale siehe Gaenzle 2000, der auf ein Kontinuum von Ritualisierung und unterschiedlichen Ausprägungen bei spezifischen Ritualen aufmerksam macht.

291 Köpping/Schnepel 2000, S. 280. Im Folgenden wird nicht auf das Spiel als eigene ontologische Art des In-der-Welt-Sein eingegangen und es wird nicht vom Ritual getrennt betrachtet, denn in dieser Untersuchung stehen ludische Elemente in den unterschiedlichen Domänen Sport, Theater, Ritual und Show mit dem ihnen eigenen transgressiven Potential im Vordergrund des Forschungsinteresses. Zur Fähigkeit des Ludischen sowohl zur Rahmensetzung als auch Rahmenauflösung innerhalb performativer Genres siehe Köpping 1997 a; zu Spiel und Ritual die Beiträge in Köpping 1997 und den Tenor der Beiträge in Schmidt/Münzel 1998.



Entgegen der Definition von Ritualen als allein stereotype, formalisierte und repetitive Handlungen erscheint der Blick auf die Frei- und Spielräume, auf die Möglichkeiten, innerhalb der 'Regeln' des Rituals Veränderungen einfließen zu lassen und multiple Interpretationen der Beteiligten zu ermöglichen, für die Diskussion von weltlichen Ritualen – wie Lucha Libre hier verstanden wird – produktiver.

Die Regeln selbst werden auch nicht von allen am Ritual Beteiligten gleichermaßen bewertet und sind für den Erfolg eines Rituals in unterschiedlicher Weise von Bedeutung. David Parkin weist auf die eher diffuse Funktion von Regelmäßigkeit – *ruling* – im Ritual hin:

The emphasis on 'ruling', then, is an invitation to us as outside observers not to record or decipher precisely sequenced rules but rather to acknowledge that people expect there to be rules as a condition of public ritual. In other words, even when neither observers nor participants can agree on, understand, or even perceive ritual regulations, they are united by a sense of the occasion as being in some way rule-governed and as necessarily so in order to be complete, efficacious, and proper.<sup>292</sup>

Zudem eröffnet die Performanz, der Vollzug des Rituals vor und mit dem Publikum die Möglichkeit unterschiedlicher Interpretationen, da, wie Edward Schieffelin darlegt, Rituale erst durch die – auch konträren – Sinngebungen seitens der Teilnehmer in der Lage sind, soziale Realität und symbolische Bedeutungen zu erschaffen und zu verhandeln (Schieffelin 1993: 293f.):

It is because ritual in performance is a reality apart from its participants that the participants may not all experience the same significance or efficacy from it. Indeed, unless there is some kind of exegetical supervision of both performance and interpretation by guardians of orthodoxy, the performance is bound to mean different things to different people. [...] In this sense, the performance can be seen as an arena in which each participant creates, together with the central performers and other participants, the meaning that the ritual has for him or her. [...] The performance receives its validation socially from the participants when they acknowledge that they have shared in its action and intensity and agree about some aspects of its meaning, whatever else each person may think about it.

Durch die Offenheit – Kontingenz – in ihrem Vollzug bergen Rituale die Gefahr des Scheiterns in sich:<sup>293</sup> Entweder wird seine Ernsthaftig-

292 Parkin 1992, S. 15; zum *ruling* als Rahmensetzung siehe auch Rao/Köpping 2000, S. 6f.

293 Zu einer weitreichenderen Klassifizierung von 'misslungenen' Ritualen, "Infelicitous Performances" nach Austins Sprechakttheorie siehe Grimes 1990, S. 191 ff.

keit infrage gestellt, weil die Darstellung von den Teilnehmern als zu offensichtlich oder als zu unglaubwürdig eingeschätzt wird. Hier wird sein 'Als-ob-Charakter' so dominant, dass die Bereitschaft zur "suspension of disbelief"<sup>294</sup> nicht mehr aufrechtzuerhalten ist. Oder aber der Ernst des Spiels nimmt überhand, der Zuschauer kann nicht mehr zwischen Spiel und Realität unterscheiden, so dass das Ereignis trotz der Rahmensetzung 'Spiel' beziehungsweise 'Ritual' den Rahmen sprengt. Im Lucha Libre wurden beide Fälle des Scheiterns beobachtet: Einige Kämpfe waren derart offensichtlich – und schlecht – choreographiert, dass das Publikum sich über den mangelnden Ernst der Darstellung beschwerte. Ein scheinbares Herausfallen aus dem Spiel-Rahmen wurde im Prolog *Vamos a las luchas* beschrieben: Die dargebotene Gewalt schien dort in ernsthaften Kampf mit Verletzungen umzukippen. Für die Zuschauer war es jedoch nicht eindeutig, ob es sich nicht um die intentionierte Inszenierung einer scheinbaren Rahmenverletzung handelte, um gerade mit dieser Grenzsetzung und ihrer Übertretung zu spielen.

Rituale und Spiele benötigen zu ihrem Erfolg die Gleichzeitigkeit von Bewusstsein ('Dies ist Spiel beziehungsweise Ritual') und Unbewusstsein ('sich dem Spiel beziehungsweise Ritual hingeben können'). Wird ein Teilnehmer vom Spiel besessen oder differenziert nicht mehr zwischen ritueller und sozialer Gewalt, so ist das Ritual gescheitert, die außerspielerische und außerritueller Wirklichkeit bricht in die Handlungen ein. Die Rahmensetzungen werden aufgelöst. Somit gelangt man wieder an den Anfang der Ritualtheorien-Diskussion, zu der Forderung von Köpping nach der Analyse der Domänen performativen Handelns und zum skizzierten Ritualverständnis, das – auch – dieser Untersuchung zugrunde liegt (Rao/Köpping 2000: 25 f.):

Uns erscheint rituelles Handeln dagegen geeignet, zum Träger unterschiedlicher Botschaften und Handlungsorientierungen zu werden. Diese These ergibt sich aus den oben formulierten Annahmen, dass das Ritual nicht nur bedeu-

---

Für Lucha Libre besteht nach dieser Typologie die Gefahr des Versagens aufgrund von Fall 2.4. "flop", wenn nicht die notwendige Stimmung und Anteilnahme erreicht wird, Fall 5, "ritual contagion" durch Ausbrechen von Gewalt über den Ring hinaus, Fall 7, "ritual defeat" durch die Konkurrenz zwischen Live-Darstellung und Fernsehübertragung und Fall 9, "misframing", welches oben beschrieben wird.

294 Schieffelin 1998, S. 201; vgl. die von Durkheim postulierte Bereitschaft zum Glauben.

tungsoffen, sondern auch risikobehaftet ist, insofern es einen Prozeß darstellt, dessen Ergebnis nicht vorher festzuschreiben ist – auch nicht von den Machthabern –, da das Resultat erst in der Performanz selber entsteht.

In 'traditionellen' Analysen werden Rituale als verdichtete Kommunikationsmittel innerhalb einer Gemeinschaft angesehen und dementsprechend als Modelle für (und von) kulturelle(n) Muster(n), Organisationsmechanismen der Gesellschaft oder Weltwahrnehmung 'gelesen'.<sup>295</sup> Performanzorientierte Analysen haben dagegen die Praxis, das heißt die Transformation durch Vollzug, im Fokus. Einige Forscher postulieren seit Fritz Staals polemischer Schrift "The Meaninglessness of Ritual"<sup>296</sup> eine Bedeutungslosigkeit von Ritualen im Sinne rein formalen regelhaften Handelns ohne symbolische Verweise auf bestimmte Inhalte. Vor allem Humphrey und Laidlaw entwarfen 1994 eine seitdem vielfach diskutierte Theorie der Bedeutungslosigkeit von Ritualen.<sup>297</sup> Wie Staal gehen sie von der Beobachtung aus, dass Akteure auf die Frage der Bedeutung ihrer rituellen Handlungen entweder keine befriedigenden oder stark divergierende Antworten gaben. In den Mittelpunkt einer Ritualdefinition stellen sie deshalb die Haltung der Handelnden, ihr *ritual commitment* bei der Ausführung von Handlungen. Im Gegensatz zu der Auffassung, dass die wesentliche Funktion von Ritualen die Kommunikation von Botschaften sei, sehen sie Rituale als formalisierte Handlungen, deren Bedeutungsbeigabe durch die Handelnden zweitrangig ist. Die Haltung der Handelnden zu ihren Akten (*ritual stance*) ist jetzt das entscheidende Kriterium, das diese zu rituellen macht. Dabei werden die Handlungen intentionslos (im Sinne von eigenen Intentionen und Kommunikationsansprüchen) ausgeführt, allein der Entschluss zu rituellem Handeln ist ausschlaggebend. Der Handelnde ist nicht eigentlich Autor seiner Akte, auch wenn er diese ausführt. Durch diese Perspektive werden Rituale allein zu formalisierten, ritualisierten Handlungen. Der performative Aspekt beziehungsweise performanzorientierte Rituale fallen aus dieser auf Ritualisierung statt Wirkung basierenden Definition heraus. Martin Gaenzsle (2000: 36 f.) weist in seiner Replik zu Recht darauf hin, dass die entscheidende Frage in der Ritualdiskussion nicht die Bewertung dieser und

---

295 Zur Definition von Religion und religiösen Praktiken als Modell für und von Wirklichkeit siehe Geertz 1995a; zur Analyse von öffentlichen Ritualen als "models" oder "mirrors" siehe Handelman 1998.

296 Hier angeführt nach Gaenzsle 2000, vgl. auch Staal 1989.

297 Humphrey/Laidlaw 1994; zur Kritik siehe Köpping/Rao 2000.

anderer Thesen als falsch oder richtig sei, da die Definition von Ritualen vom jeweiligen Diskurs abhängig sei. Weiter kritisiert er, die Theorie der Bedeutungslosigkeit schließe durch die Begrenzung auf liturgische, nicht-performanzorientierte Rituale einen wesentlichen Teil der rituellen Handlungen aus. Sie sei damit für das Verständnis von sozialen Phänomenen – wie Rituale es sind – nicht gerade hilfreich.<sup>298</sup> Auch für die Analyse von säkularen rituellen Phänomenen – oder Spektakeln – wie Lucha Libre ist die Frage nach der Wirkung für Einzelne und die Gemeinschaft durch den Vollzug und die Frage nach der Kontextualisierung und Indexikalität von Ritualen, die von Humphrey und Laidlaw außer Acht gelassen werden, von großer Bedeutung. Unter Indexikalität wird hier nach Gaenszle und Rao/Köpping die "aktive Bezogenheit auf den jeweiligen Kontext" verstanden, Gaenszle (2000: 37) schreibt:

[w]as hier [in den Theorien von Staal und Humphrey/Laidlaw; *Anm. d. Verf.*] fehlt, ist ein Problembewusstsein, dass in Ritualen durchaus in kontext-sensitiver Weise auf konkrete Verhältnisse referiert wird, dass damit von den Handelnden mehr verlangt wird als regelgebundenes Verhalten und dass ein gewisser Spielraum für Varianz besteht.

Da in dieser Untersuchung versucht wird, ein Phänomen aus spezifischen Blickwinkeln der unterschiedlichen performativen Genres und 'Rahmen' zu betrachten, kann es hier nicht um eine Ausschlussdefinition von Lucha Libre als Ritual oder um die Abgrenzung zwischen Ritual, Fest, Spektakel und Theater gehen, sondern um die Darstellung von rituellen Elementen und ihrer Wirkung.<sup>299</sup> Der Analyse der rituellen Aspekte des Lucha Libre sind deshalb in Bezug auf die hier refe-

---

298 Wie Gaenszle anmerkt, kommen die Theoretiker der Bedeutungslosigkeit von der Beschäftigung mit Ritualen aus dem indischen Kontext, in dem rituelle Handlungen durch einen sehr hohen Grad an Kodifizierung charakterisiert sind, während in anderen Kulturen offenere, performative Formen vorherrschen, so dass auch aus diesem Grunde eine Verallgemeinerung mit Vorsicht zu handhaben ist. Gaenszle 2000, S. 36.

299 Vgl. den Theaterwissenschaftler Christopher B. Balme: "Der große Verdienst der Performance-Theorie und der theaterethnographischen Forschung liegt sicherlich darin, die im okzidentalen Theaterdiskurs verhärteten begrifflichen Kategorien von Ritual und Theater aufzuweichen und der Möglichkeit eines Sowohl-Als-Auch Geltung zu verschaffen. Damit werden Theater und Ritual nicht mehr als sich gegenseitig ausschließende Phänomene betrachtet, sondern als Pole eines Theatralitätskontinuums, innerhalb dessen Bewegung jederzeit möglich ist." Balme 1998, S. 26.

rierten Standpunkte zur Ritualdefinition folgende Kriterien und Überlegungen zugrunde gelegt worden:

Es soll im Folgenden nicht der Versuch unternommen werden, Lucha Libre als ein Modell zu 'lesen', dass symbolisch auf größere kulturelle Zusammenhänge oder auf Ordnungsprinzipien der Wirklichkeit verweist. Unter Bedeutung wird hier der Sinn, Zweck und Nutzen verstanden, den Lucha Libre als soziale Praxis für eine Gemeinschaft erfüllen kann. Dieser Sinn kann nur durch den Vollzug, durch die Darbietung vor und mit Publikum entstehen, wobei die Bedeutung polysemantisch sein kann, da Rituale bedeutungs offen sind und ihr jeweils spezifischer Nutzen nur unter Mitwirkung der Beteiligten (auch der 'Zuschauer') entsteht.

Es wird davon ausgegangen, dass Lucha Libre sehr wohl eine kontextspezifische Indexikalität<sup>300</sup> besitzt. Diese wird entsprechend dem Verständnis von Ritualbedeutung als sozialem Sinn interpretiert, hier als Verweis auf die Gewaltsituation und Gewalterfahrung der unteren Schichten außerhalb der Arena, auf ihre spezifische Situation in Mexikos Großstädten, vor allem in Mexiko-Stadt.

*Ausgangspunkt: Der Rahmen – Lucha Libre als außeralltägliche Wirklichkeit*

Obwohl Lucha Libre nicht eindeutig durch einen Rahmen oder Metakommentar als 'Ritual' gekennzeichnet ist, wird dennoch durch bestimmte Handlungen die Absetzung des nun Kommenden von der alltäglichen Welt erreicht und damit das Erleben der Beteiligten (Kämpfer und Zuschauer) gelenkt:

Häufig versetzt die Akzentuierung der dem Ritual selber vorausgehenden Vorbereitungen und Handlungen die Ausführenden bereits in einen nicht-alltäglichen Zustand und unterstreicht die Losgelöstheit der rituellen Handlungen aus ihrem normalen Kontext. Im Lucha Libre

---

300 Tambiah 1979 geht von einer doppelten Indexikalität von Ritualen aus, das heißt, sie verweisen einmal auf soziale Bereiche der alltäglichen Wirklichkeit und bieten dadurch ein Forum zur Verhandlung von sozialen Hierarchien. Der zweite Verweis erfolgt auf die nicht-alltägliche andere Wirklichkeit. In einem säkularen Ritual wie Lucha Libre entfällt die zweite Indexikalität, es sei denn, man liest Lucha Libre als Fortführung der kosmologischen prähispanischen Rituale, als Auseinandersetzung zwischen Gottheiten und Kräften, wie es einige intellektuelle Beobachter tun, jedoch nicht die Beteiligten. Siehe dazu weiter unten.

geschieht dies auf Seiten der Kämpfer in deren Umkleidekabine, die von allen Befragten als ein besonderer Raum definiert und empfunden wird. Dabei wird das langwierige Ankleiden der Kämpfer als rituell vorbereitende Handlung verstanden und ausgeführt, wobei die einzelnen Teile des Kostüms zu sakralähnlichen Gegenständen werden und ihr korrektes Anlegen wie das Sichschmücken vor Tanzritualen tribaler Völker wirkt. Auch die Veränderung der Persönlichkeit, der Übergang von der alltäglichen Person zum Kämpfer mit seiner darzustellenden Figur kann in einem rituellen Rahmen gelesen werden und wird von den Beteiligten auch so empfunden. Bei dieser Transformation spielt die Maske eine wesentliche Rolle für die Kämpfer. Alle Befragten beschreiben übereinstimmend den Effekt der Maske, den Moment des Aufsetzens als eine Vergrößerung, als eine Veränderung ihrer selbst.

Auf der Ebene der Zuschauer, die bei rituellen Handlungen niemals nur passiv und distanziert zuschauen, sondern Teilnehmer auch an der Sinngebung sind, ist zunächst der Festcharakter einer Lucha Libre-Veranstaltung wichtig und markiert den Eintritt in eine außeralltägliche Art der Gemeinschaft.<sup>301</sup> Durch die Einbeziehung von Essen und Trinken in die Veranstaltung kommt es zu einer Art kollektivem Feiern, das für rituelle Handlungen charakteristisch ist. Die Zuschauer kommen bereits früher in die kleinen Arenen, um vor dem Kampf ihr mitgebrachtes Essen zu verspeisen, und in allen Arenen werden Speisen und Getränke, vor allem Bier, verkauft. Durch das gemeinsame Feiern kommt es zu einer Alternierung der Realität und zu einer anderen Empfänglichkeit gegenüber dem zu Erwartenden. Dabei spielt auch der Alkoholkonsum eine Rolle, obwohl es selten zu regelrechten Ausschreitungen kommt. Auf die dem Fest inhärenten Paradoxien, der Verbindung des Erhabenen mit dem Lächerlichem, des Zeremoniellen mit der Persiflage und der zeitlichen Einordnung zwischen Periodizität und Liminalität weist unter anderen Köpping hin, wobei erst die Inbeziehungsetzung beider Paradoxien die Ambivalenzen erklären, die hin-

---

301 Die Abgrenzungen zwischen Fest und Ritual bleiben zumeist vage, wobei das Fest meistens der weiter gefasste Begriff ist, der die heilige Zeit bezeichnet, in der gemeinhin mehrere Rituale aufgeführt werden. Beiden unterliegt eine ähnliche symbolische Struktur. Da in diesem Fall ein säkulares Phänomen untersucht wird, werden die Begriffe nicht als Bezeichnung von heiligen Zeiten oder Handlungen betrachtet, sondern die beiden Phänomenen immanenten Strukturen und Funktionen für die soziale Gemeinschaft stehen im Vordergrund. Da sie beide zum Teil gleichzeitig oder verschränkt miteinander auftreten und analoge Wirkungen haben, soll hier keine definitorische Abgrenzung erfolgen. Vgl. Köpping 1997b.

ter diesen widersprüchlichen Handlungsorientierungen stehen (Köping 1997 b: 1049):

Da Feste liminale Zeiträume darstellen, werden in diesen auch Verhaltensweisen erlaubt und sogar als erforderlich angesehen, die normalerweise tabuisiert sind, also *Exzesse* verschiedener Art zugelassen, von Gewalttaten bis zu erotischem Tohuwabohu, in Analogie zu liminalen Perioden in Initiations- und anderen Ritualen, auch wenn diese Handlungen nicht immer real ausagiert, sondern theatralisch zur Darstellung gebracht werden. Jedoch bleibt alles Exzessive immer in einem Rahmen, der einerseits durch die zeitliche Begrenzung des Festes vorgegeben ist – obwohl, und das ist das Paradoxe, das Fest inhaltlich einer Nicht-Zeit entspricht –, und zum anderen durch die Zeremonialisierung der inszenierten Darstellung ebenso vorgegeben wird, wobei im zweiten Fall das Paradoxe in der Ausagierung des Nicht-Zeremoniellen, des Exzesses, liegt.

Im Lucha Libre wird auf der einen Seite im zeitlich begrenzten Rahmen der Veranstaltung ein zeremonielles Gerüst errichtet, das durch den Kampfansager, den Auftritt und Abgang der Kämpfer, ihre Vorstellung, das Regelwerk der drei Runden mit dem Auszählen des Verlierers, die Siegereisten und der eher rituellen Anwesenheit von Uniformierten seine Beglaubigung findet. Es erfüllt die Funktion, das Geschehen und die Reaktionen der Beteiligten durch eben diesen äußeren Rahmen zu zügeln. Andererseits erlaubt dieses zeremonielle Gerüst gerade die verhaltensbedingten Transgressionen der Beteiligten, die verbal-obszöne und euphorische Teilnahme am Geschehen, das – ludische – Überschreiten von sozialen Grenzen und Verhaltensnormen.<sup>302</sup>

Selbst nach äußerst gewalttätigen oder spektakulären Kämpfen, die alle Beteiligten – Kämpfer und Zuschauer – in einen lautstark zum Ausdruck gebrachten Rausch versetzt haben, kehrt durch die Ankündigung des folgenden Kampfes, durch die Rückkehr zum vorgeschriebenen Ablauf der Begrüßungszeremonie wieder gespannte Ruhe in die Arena ein. Für einen Beobachter ist die Abfolge von exzessiven Momenten und die scheinbar mühelose Rückkehr zur Zeremonie beeindruckend und teilweise nicht nachvollziehbar. Erklären lässt sie sich durch den rituellen Rahmen, den Konsens über das *ruling* der Veranstaltung, die zugrunde liegende Erwartung von Regelmäßigkeit, die auch die Darstellung der Gewalt betrifft.

---

302 Zur Transgression und möglichen Subversion von *gender*-Darstellungen und genderspezifischen Verhaltensnormen im Lucha Libre siehe Kapitel 5: Von Malinche zu Miss Janeth ...



Vergleichbar vielen rituellen Handlungen von Stammesgruppen, die in ihre Tänze kriegerische Elemente und Bewegungen aus dem Kampf integrieren, um ihnen dadurch eine neue, zusätzliche Bedeutung zu geben und so kämpferische Handlungen abzuwenden oder symbolisch zu behandeln, ist Lucha Libre die ästhetisierte, ritualisierte Übernahme und Darstellung des Kampfes Mensch gegen Mensch, Gut gegen Böse, wobei trotz der Ästhetisierung Gewalt dennoch handgreiflich vorgeführt wird. Dem Zuschauer ist jedoch durch die ritualisierte Form und den rituellen und festiven Rahmen die außeralltägliche Bedeutung des Kampfes klar, er unterscheidet eindeutig zwischen realer 'Straßengewalt', bei der er zum Beispiel zum Eingreifen gezwungen sein würde, und der institutionalisierten, da stellvertretend vollzogenen Gewaltdarstellung im Lucha Libre. Richard Schechner stellt diese Form der Transformation von Kampf in Kampfdarstellungen in einen größeren theatralen Zusammenhang (Schechner 1990: 55):

Die Umwandlung kämpferischen Verhaltens in eine Aufführung ist mit dem Kern des griechischen Theaters identisch und über das griechische Theater wiederum eingegangen in westliche Theatergeschichte. Insbesondere die Charakterisierung und die Präsentation realer oder möglicher Ereignisse – die Fabel, der Plot der dramatischen Handlung, ausgearbeitet von Menschen, Göttern oder Dämonen – ist eine Transformation tatsächlichen Verhaltens in symbolisches. Es scheint theatrale Transformationen nur in zwei Varianten zu geben. Die erste ist das Ersetzen antisozialen Verhaltens durch ritualisierte Gesten, die zweite ist das Erfinden von Charakteren, die fiktive oder wirkliche Ereignisse ausspielen, die durch die Aufführung fiktional werden (wie im dokumentarischen Theater oder bei den Gladiatorenkämpfen im alten Rom). Diese beiden Arten von Transformation können sich gleichzeitig ereignen, aber in den meisten Fällen dominiert eine von beiden.

Im Falle von Lucha Libre erkennt man deutlich den Einfluss beider Varianten in der Repräsentation von Gewalt: Die Schläge, Griffe und Gesten haben eine stark ritualisierte Form. Gerade der typische Schlag mit der flachen Hand gegen den Oberkörper des Gegners, der einen akustischen Effekt und das ritualisierte Umfallen des Gegners zur Folge hat, ist ein Beispiel dafür, dass es sich im Lucha Libre um eine ästhetisierte Form von Gewalt handelt. Die Aggressivität, die Feindseligkeiten eines Kampfes werden in Gesten 'eingefroren', sie werden zu Symbolen von wirklichen Kampfhandlungen. Doch ebenso werden im Lucha Libre fiktive Handlungen und Ereignisse dargestellt. Die Kämpfer werden zu erfundenen Gestalten, zu Menschen, Göttern, Dämonen



oder Tieren, die fiktive Feindschaften, Charaktere und Begegnungen zur Aufführung bringen. Sie spielen sie jedoch nicht wie bei den Gladiatorenkämpfen bis zur allerletzten Konsequenz aus, da dies die ritualisierte Form der Kämpfe, der Ritualcharakter von Lucha Libre unterbindet. Dennoch handelt es sich bei Lucha Libre nicht (nur) um eine theatrale Darstellung, um die **Aufführung** von Gewalthandlungen, sondern um die stellvertretende **Ausführung** von – dadurch ritueller – Gewalt, wobei der Sinn, die Bedeutung der zum Teil blutigen Kämpfe die Kanalisierung und Bannung von sozialer Gewalt ist.

*Lucha Libre als gewaltkanalisierendes Ritual – Das Heilige und die Gewalt*

In seinem Werk "Das Heilige und die Gewalt" untersucht der Kulturanthropologe René Girard (1992) anhand von ethnologischen Berichten und der Lektüre von mythologischen und religiösen Texten Opferkult und Gewalt. Dabei interessiert ihn die in zahlreichen Mythen dargestellte 'Gründungsgewalt', die er an den Anfangspunkt aller sozialen Gemeinschaften setzt. Die Ursache dafür sieht er in der mimetischen Struktur des Bewusstseins, die dazu führe, die Wünsche und Ziele der anderen zu seinen eigenen zu machen ('Aneignungsmimesis'). Dadurch entstehe aus jedem individuellen Verlangen eine Dreieckssituation der mimetischen Konkurrenz, aus der leicht ein gewalttätiger Impuls erwachse, der dann zu einer mimetischen Krise führen würde.<sup>303</sup> Um dies zu verhindern, um die mimetische Gewalt zu lenken, die einer Gesellschaft immanent ist und sie zugleich bedroht, sei – so Girard – zunächst eine Form gefunden worden, die Gewalt zu institutionalisieren: die Opferungen. Dabei müssten stellvertretend für die Gesellschaft einzelne diese Gewalt er- beziehungsweise ausleben. Der Vorgang der Opferung werde zu einem 'heiligen' Geschehen erklärt, denn das Opfer kann seine Funktion der Gewaltkanalisierung nur erfüllen, wenn sein – praktischer – Sinn nicht erkannt wird, sondern alle Beteiligten von der

---

303 Zur Kritik an der Setzung des mimetischen Begehrens als anthropologische Grundkategorie siehe Gebauer/Wulf 1992, S. 356ff. und Greisch 1995. Ohne das mimetische Begehren als Grundmotor des menschlichen Verhaltens ansehen zu müssen, sind die von Girard davon abgeleiteten Mechanismen im hier behandelten Zusammenhang Aufschluss gebend. Zur Kritik an Girard aus soziologischer Sicht siehe Kaufmann 1995.

Schuld des Sündenbocks überzeugt sind und in der gemeinsamen Handlung der Schuldzuschreibung die mimetische Rivalität überwinden. Das versöhnende Opfer sei das erste, noch tatsächlich stattfindende Sühne-Opfer. Es kostete zumeist Menschenleben, aber der unkontrollierbaren Gewalt wurde Einhalt geboten. Da ein solches Opfer immer institutionalisiert und damit wiederholbar sein muss, trat an die Stelle des versöhnenden Opfers das symbolische. Damit ein Opfer nicht nur an die Stelle von einigen zu rächenden Individuen tritt, sondern als sozial wirksame Institution funktionierte, muss – so Girard – eine zweite Stufe der Stellvertretung beschritten werden (Girard 1992: 151 f.):

Um zu verstehen, wie es sich verhält und weshalb es sich so verhält, genügt die Einsicht, dass das rituelle Opfer nie an die Stelle dieses oder jenes Mitglieds der Gesellschaft tritt: *es tritt immer an die Stelle des versöhnenden Opfers*. Da dieses Opfer selbst wiederum an die Stelle aller Glieder der Gemeinschaft tritt, spielt die Opferstellvertretung tatsächlich jene Rolle, die wir ihr zugeschrieben haben. Sie schützt nämlich alle Glieder der Gemeinschaft vor ihrer eigenen Gewalttätigkeit, und zwar immer durch die Vermittlung des versöhnenden Opfers.

Girard sieht darin den Ursprung des Heiligen und des Opfers zugleich. Für ihn ist die in Riten und Mythen zu findende Gewalt keine symbolische, sondern eine gesellschaftlich reale. Die Gefahr, die von ihr ausgehe – durch ihren willkürlichen Charakter und die sich ausbreitenden Rachegelüste – sei durch Verklärung und Institutionalisierung in den Ritualen und Mythen verloren gegangen beziehungsweise gebannt worden.

Bei einem Lucha Libre-Kampf wird zwar niemand real geopfert, doch die Kämpfer erfüllen eben diese Stellvertreterfunktion, die einer unkontrollierten Ausbreitung von Gewalt und Rache vorbeugt. Alle Gesellschaften, auch die mexikanische, versuchen, Aggressionen und Gewalt, die in ihr existieren und ihre eigenen Mitglieder treffen könnten, auf andere umzuleiten oder sie durch andere stellvertretend durchleben und darstellen zu lassen. Dies mag angesichts unseres modernen Zeitalters mit seinen Verbotswerken und den dazugehörigen Kontrollinstitutionen merkwürdig unzeitgemäß klingen, doch wirken diese Stellvertreter- und Opfer-Mechanismen auf anderen Ebenen weiter, sie manifestieren sich in anderen Phänomenen – so zum Beispiel in ritu-

ellen Spektakeln wie Lucha Libre.<sup>304</sup> Girard schreibt dazu (Girard 1992: 27):

Es gehört zur Funktion des Opfers, interne Gewalttätigkeiten zu besänftigen und das Ausbrechen von Konflikten zu verhindern. Gesellschaften jedoch, die, wie die unsrige, keine eigentlichen Opferriten kennen, können sie durchaus entbehren; zweifellos fehlt es nicht an interner Gewalttätigkeit, aber sie entlädt sich nie bis zu jenem Punkt, wo sie die Existenz der Gesellschaft aufs Spiel zu setzen droht. Die Tatsache, dass das Opfer und die anderen Riten verschwinden können, ohne katastrophale Folgen zu zeitigen, muß als Teilerklärung herhalten für [...] unsere Unfähigkeit, diesen Kulturphänomenen eine reale Funktion beizumessen. Es fällt uns schwer, Institutionen als unerlässlich zu betrachten, nach denen wir anscheinend kein Bedürfnis haben.

Lucha Libre ist – auf der Basis einer emotionalen Katharsis<sup>305</sup> – in der Lage, durch das geregelte Sichtbarmachen von Grenzbereichen sozialen Verhaltens und durch das Agieren in diesen Zonen Aggressionen zu kanalisieren und unschädlich zu machen, ohne dass die Gewalt in Bereiche außerhalb der Arena übernommen wird. Ein derartiger Ritus kann freilich niemals konfliktlösend sein, für akute Krisenzeiten ist er inadäquat, er funktioniert allein vorbeugend. Um eine Ausweitung der Gewalt außerhalb des Rahmens des Rituals, der Arena zu verhindern, sind einige Faktoren unerlässlich. Bei den stellvertretend Kämpfenden darf es sich nicht um ein 1:1-Abbild von Personen mit der gleichen Identität wie die der Zuschauer handeln, da dies den Einzug von Rachegehlüsten durch distanzlose Identifikation zur Folge hätte. Dem entgegen Lucha Libre durch die Erhöhung und Verwandlung der Kämpfer in Figuren, in Assoziationen an mythologische Gestalten, Götter, Dämonen, Tiere oder andere Bilder des kollektiven Unterbewusstseins.

Die Entstehung einer mimetischen Krise wird durch Entdifferenzierung<sup>306</sup> gefördert. Andersherum wirken Hierarchien und Ordnungsprinzipien zur Festlegung der sozialen Positionen gesellschaftsstabilisierend und gewalt- und krisenvorbeugend. Im Lucha Libre kann die a priori-Einteilung in 'Gute' und 'Böse' als eine Maßnahme gesehen werden, die der Entdifferenzierung entgegentritt und damit Distanz zum Geschehen fördert.

304 Vgl. Gebauer/Wulf 1998, S. 174: "Um nicht Opfer der von der Mimesis ausgehenden Gewalt zu werden, verwenden Gesellschaften zwei Strategien, das *mimetische Begehren* zu kontrollieren: Verbote und Rituale."

305 Zur Definition von Katharsis siehe Fußnote 185 und weiter unten.

306 Siehe Kapitel 1: Lucha Libre als Sport/Die Entstehung des modernen Sports ...

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist, dass Gewalt ebenso wie das Schauspiel der Gewalt immer etwas Ansteckendes haben. In 'primitiven' Gesellschaften trägt man dem durch Reinigungsriten und Tabus Rechnung. In allen Gesellschaften unterscheidet man zwischen 'guter' und 'böser' Gewalt, zwischen sozial ungefährlicher kathartischer und für die Gemeinschaft risikobehafteter destruktiver Gewalt.<sup>307</sup> Die 'gute' wird ständig rituell wiederholt, um die 'böse' ausschließen zu können. Durch das Ritual versucht man zu verhindern, dass Gewalt sich ausbreitet. Dies geschieht durch das kathartische, rituelle Durch- oder Vorleben von Gewalttätigkeiten.

Im Lucha Libre wird die Gewalt von einigen aus der Normalität herausgehobenen, etwas Anderes darstellenden, maskierten Personen auf ästhetisierte und rituelle Weise dargebracht, die die Ausweitung oder das Ausleben dieser Gewalt außerhalb der Arena verhindert. Die Zuschauer durchleben einen kathartischen Moment, der auf emotionaler Ebene einer Reinigung von Aggressionen entspricht. Das Publikum ist jedoch in der Lage, die Ausführung von ritualisierter Gewalt von alltäglichen Gewalttätigkeiten genau zu unterscheiden. Richard Schechner dagegen bezweifelt in seinem Werk "Theateranthropologie" die kathartische Wirkung von Gewaltdarstellungen im Theater oder im Film. Er zitiert eine Verhaltensstudie von Eibl-Eibesfeldt, um zu belegen, dass Gewaltdarstellungen oftmals neue Gewalt provozieren.<sup>308</sup>

Dabei geht Schechner in seinen Überlegungen jedoch von einem 1 : 1-Verhältnis der Darstellung von Gewalt und deren Aufführung be-

---

307 Die Unterscheidung von 'guter' und 'böser' Gewalt macht sich symbolisch häufig an Blut fest. Viele Menstruationstabus und -riten zeugen davon, wohingegen dem Blut von Geopfertenen nicht diese Eigenschaften von Bösem, Verbotenem anhaften. Aus diesem Blickwinkel mag auch das Blutvergießen im Lucha Libre einen anderen Sinn bekommen als nur der Sensationslust der Zuschauer gerecht zu werden. Girard 1992 notiert zum Blut als Ausdruck der verschiedenen Handlungsspektren der Gewalt auf Seite 59: "Diesem bösen, schnell verdorbenen Blut stellt sich das frische Blut der eben dargebrachten Opfer entgegen, das immer flüssig und rot bleibt, weil es im Ritual erst im Augenblick des Vergießens gebraucht wird und gleich wieder weggewischt wird [...]" Zudem kann an die prähispanische Assoziation von Blut und Fruchtbarkeit beziehungsweise Regen erinnert werden, die noch heute in Ritualen wie dem oben beschriebenen *Danza de los Tigres* heraufbeschworen wird.

308 Schechner 1990, S. 155: "Was den kathartischen Effekt angeht, den die Betrachtung von Gewalttätigkeiten haben soll, so zeigen Studien von Eibl-Eibesfeldt (1970), daß dieser sehr kurzlebig ist: 'Auf lange Sicht wird das Aussspielen aggressiver Impulse zu einem Training in Aggression. Das Tier wird aggressiver.'"

ziehungsweise Ausführung aus, die ohne die Ritualisierung, die Verfremdung durch Kostüme, Masken und Figuren sowie ohne die Theatralisierung der Schläge und ihrer Wirkung, wie wir sie bei Lucha Libre finden, auskommt. Gerade die Mittel der rituellen Inszenierung machen es möglich, dass man ein ästhetisches Schauspiel von kodierten Gewalttätigkeiten genießend durchleben kann, stellvertretend seine Aggressionen vorgeführt und dadurch entlastend abgenommen bekommt und an einer kollektiven Reinigung teilnimmt.

*Das kathartische Erleben im Lucha Libre – Gewalt, Gemeinschaft und flow*

Ausgegangen wird in dieser Untersuchung nicht von der weitgefächerten Diskussion<sup>309</sup> über den von Aristoteles eingeführten Begriff *katharsis*, sondern von Girards in seiner Opfertheorie entwickelten Überlegungen zum religiösen, schamanischen und medizinischen Gebrauch der Katharsis. Jeweils im Mittelpunkt stehen dort Gewalt beziehungsweise Krise, ihre 'Austreibung' beziehungsweise 'Ausscheidung' und die dadurch erfolgende positive Reinigung, sei es der Polis, sei es einer Einzelperson. Dabei wird im medizinischen Sinne ein kathartisches Heilmittel als eine starke Droge verstanden, die von gleicher Natur wie das zu bekämpfende Übel ist oder eine heilende Krise auszulösen vermag.<sup>310</sup> Folgt man Girard darin, dann wird Gewalt also nicht mit pazifistischen Darstellungen zu verhindern sein, sondern eher durch eine rituelle Gewaltvorführung gehemmt werden.

---

309 Vgl. Ford 1995, S. 109: "Whether one regards the scholarship on *katharsis* as 'a grotesque monument of sterility' or as 'the Mt Everest [...] that looms on all literary horizons', there can be little doubt that it has cast a nearly impenetrable shadow over a word that is, after all, barely mentioned in one of Aristotle's briefer and more peripheral treatises. But this academic overkill at least makes clear that, at this stage of the game, it would be naïve to hope to settle the meaning of *katharsis* once and for all."

310 Vgl. die Doppeldeutigkeit von *pharmakon* als Gift und Heilmittel. Siehe dazu Girard 1992, S. 423:

"Die Verschiebung, die vom menschlichen *katharma* zur medizinischen *katharsis* führt, ist parallel zu jener, die vom menschlichen *pharmakos* zum Begriff *pharmakon* führt, der zugleich Gift und Heilmittel bedeutet. In beiden Fällen geht man vom versöhnenden Opfer oder, genauer, von seinem Repräsentanten zur zweifachen, zugleich gut- und böartigen Droge über, das heißt zu einer Umsetzung der heiligen Dualität ins Physische."

Auch Thomas Scheff geht in seiner Definition der Katharsis von ihrer sowohl destruktiven als auch regenerativen Kraft aus, von einer Reinigung im kultisch-medizinischen Sinne durch Abreaktion der angestauten Empfindungen, Spannungen und Aggressionen.<sup>311</sup>

Über das Diktum von Girard hinausgehend, der Erfolg eines stellvertretenden rituellen Opfers sei abhängig von

- a) der Nicht-Identifikation mit dem Opfer durch die Gesellschaft,
- b) der kollektiven Anerkennung der Schuld des Opfers,
- c) der kollektiven Anerkennung des 'Wertes' desselben,
- d) der Eingrenzung der Gewalt durch Differenzierung zwischen mimetischer und stellvertretender Gewalt sowie
- e) der rituellen Verklärung des Opfers

stellt Scheff Regeln auf, die für ein erfolgreiches und gefahrloses Wiedererleben von negativen Emotionen (Angst, Zorn, Schmerz, Verlegenheit) und der dadurch erfolgenden kathartischen Reinigung notwendig sind:

- die richtige Balance in der Distanz: Zu starke Distanzierung hemmt das Wiedererleben, zu große Nähe führt allein zu leidvollem Erleben,
- die richtige Balance von Glauben/Hingabe und Nicht-Glauben:<sup>312</sup> Um von den Emotionen nicht nur überwältigt zu werden, muss man zur Eigenbeobachtung in der Lage sein;
- so sind – im therapeutischen und kulturellen kathartischen Erleben – ästhetische Distanzierungsmerkmale notwendig, die die Gleichzeitigkeit des Wiedererlebens von unterdrückten Emotionen und der Wahrnehmung des sicheren Hier und Jetzt gewährleisten.

Im traditionellen Lucha Libre, das nicht von der fernsehmedialen Anpassung geprägt ist und die oben genannten Regeln in seiner Inszenierung einhält, wird sowohl den Kämpfern als auch den Zuschauern durch den rituellen Rahmen, die Ästhetisierung der Gewalt und der ausführenden Personen und durch den Ausnahme- und Festcharakter des Gesamtgeschehens eben diese Möglichkeit der Katharsis in Form von **lustvoller Gewaltausübung** als rituelle, ludische Transgression

<sup>311</sup> Siehe zum Folgenden Scheff 1983.

<sup>312</sup> Vgl. das oben genannte Risiko bei Ritualen beziehungsweise Spielen: Scheitern durch Zu-Ernst-Nehmen beziehungsweise mangelnde Ernsthaftigkeit, notwendige Gleichzeitigkeit von Bewusstsein und Sich-Gehen-Lassen.

geboten. Im Ritual Lucha Libre als sozialer Praxis können gefahrlos Gewalt und Gegengewalt, *faïres* und *unfaïres* Verhalten, normativ legitimes und disqualifiziertes soziales Verhalten aus- und dargestellt werden. Es wirkt dadurch gemeinschafts- und gruppenstabilisierend.

Wie beschrieben, drückt sich im Verhalten der Zuschauer und der Kämpfer eine Komplizität und Übereinstimmung über die Legitimität dieser Transgressionen im liminoiden Ritual Lucha Libre aus. Gerade im 'Zusammenspiel' zwischen *luchadores* und Publikum zeigen sich die vielfältigen Aspekte dieses rituellen Handelns: sozialer Ernst, spielerische Darstellung, Transformation und Tabubruch. Es verkörpert "Anti-Struktur" (Victor Turner), karnevaleske "Lachkultur" (Michael Bachtin), eine Kombination aus *mimikry* und *ilinx* (Roger Caillois), Transgression und Exzess.<sup>313</sup> So vereint Lucha Libre im Zusammenspiel der Beteiligten, ihrer Handlungen, Darstellungen und Kommentare die Charakteristika von transgressivem Verhalten:

[...] eine jener eigenartigen Formen sozialen Verhaltens, in denen alles, was sonst zumindest als öffentliche Handlung tabuisiert ist, erlaubt, ja erwartet wird, insbesondere die Darstellung von sexuellen Handlungen, das Aussprechen von obszönen Bemerkungen, die Zerstörung von Gegenständen, das Ausüben von Gewalt, die, wenn nicht realiter ausagiert, so doch zumindest performativ und symbolisch als Schauspiel oder Ritual oder beides vorgeführt werden.<sup>314</sup>

Eine Lucha Libre-Veranstaltung gilt den Erwartungen des Publikums gemäß als gelungen, wenn sich die Beteiligten im geschützten Rahmen der Arena derart verhalten. Die Griffe und Stellungen der Kämpfer besitzen häufig eine erotische Konnotation, gerade den Frauen im Publikum ist es in dieser Ausnahmesituation erlaubt, obszöne Kommentare lautstark herauszuschreien. Ihnen wird zugestimmt und sie werden entsprechend goutiert und übertrumpft. Die Kämpfer reagieren auf die Provokationen mit gesteigerter verbaler und körperlicher Gewalt, die wiederum zu exzessiverer Teilnahme der Zuschauer führt ... Am Ende eines besonders kathartisch wirkenden Kampfes, der die oben genannten Elemente erfolgreich ausgespielt hat, werfen die Zuschauer als Gegengabe und Anerkennung Geldscheine und -münzen in den Ring, was

---

313 Vgl. Hauser 2000, S. 143 f. Ihre anhand eines burmesischen performanzorientierten Rituals dargestellten Aspekte werden hier modifiziert auf Lucha Libre angewendet.

314 Köpping in Hauser 2000, S. 144.

als ein symbolisches Gegenopfer, als Gabe an die zuvor stellvertretend 'geopferten' Kämpfer interpretiert werden kann.<sup>315</sup>

Köpping fragt am Ende seiner Charakterisierung des Festes nach den kathartischen Möglichkeiten von Exzess und Transgression (Köpping 1997 b: 1063):

[...] und es bleibt zum Schluß nur die spekulative Frage, ob eine Revitalisierung des Exzessiven, der Transgression, als erlaubte und geforderte Voraussetzung voller Festlichkeit auch zu einer Vermeidung von realer, zum Beispiel kriegs- rischer Gewalt beitragen kann, oder ob sie die Folgen von solcher Gewalt kathartisch zu heilen in der Lage wäre. Dies wäre jedoch eine theoretische Aufgabe für die Philosophie der Gewalt und eine praktische der Performanz und Theatralität in ihrer sozialen und psycho-hygienischen Wirkung [...]

Im Hinblick auf die sowohl soziale als auch individuelle Wirkung des Lucha Libre ist diese Frage – zwar eingeschränkt – zu bejahen.

Lucha Libre ist sicherlich nicht in der Lage, prophylaktisch gesellschaftlicher, kriegs- rischer oder politischer Gewalt entgegenzuwirken oder deren Folgen zu heilen. Aber der soziale Effekt einer solch lust- vollen und dabei gefahrlosen Gewalterfahrung in einer von Gewalt- tätigkeiten und sozialen Spannungen gezeichneten 22-Millionen-Stadt wie Mexiko City sollte nicht unterschätzt werden. Lucha Libre-Zu- schauer, die zumeist aus sozialen Schichten mit niedriger Schulbildung stammen, die häufiger als andere Bevölkerungsgruppen mit alltäglicher sozialer und physischer Gewalt konfrontiert sind und ihr nicht entrin- nen können, haben vielfach nicht die Möglichkeit, sich mit symboli- schen Deutungen oder intellektuellen Erklärungen, Entschuldigungen und Sublimierungen zu trösten und damit weiterzuhelfen. Statt dessen eröffnet Lucha Libre ihnen die Möglichkeit des spielerischen und un- ernsten Umgangs mit dieser Gewalt, die Chance zum Abreagieren und zur Belustigung – sich kollektiv über die Erfahrungen zu erheben und sie zu sublimieren.<sup>316</sup> Klassenspezifisch bietet sich hier die Chance, Ohnmachtgefühle, soziale und mögliche geschichtliche Traumata, Ra- chegelüste und Unrechtserfahrungen ludisch zu verarbeiten und ihnen entgegenzuwirken. In einer Gesellschaft, die einerseits von gewalttä-

315 Zur Verbindung von Opfer und Gabe vgl. Gebauer/Wulf 1998, Kapitel 5.

316 Vgl. den Umgang mit Gewalterfahrungen im modernen Volkstheater Mexikos. Als Beispiel sei auf die Gruppe "Artes Escénicas Populares" mit ihrem Stück "La Carpa" verwiesen, die in ähnlicher Art die Möglichkeit eines kollektiven Lachens über die Unbill des 'gefährlichen Stadtlebens' bietet. Siehe dazu Panse unveröf- fentlichtes Manuskript, S. 35.



tigen Eruptionen geprägt ist, die jedoch andererseits großen Wert auf Formalität und Regelbeachtung im Umgang legt, stellt ein liminoides Ritual wie Lucha Libre eine der wenigen Gelegenheiten dar, ungefährdet und ungefährlich Grenzen zu überschreiten, sich zu verausgaben, subversive Normüberschreitungen zu erleben beziehungsweise zu sehen, karnevalske Wertumkehrungen (der 'Böse' als Held) zu feiern, sich spielerisch über die täglich präsente Gewalt lustig zu machen, ja sie zu genießen.

Da – besonders performanzorientierte – Rituale in der Bedeutung und in ihrem Erleben polysemantisch sind, verschiedene Aspekte rituellen und performativen Handelns vereinen sowie an Intellekt und Emotionen gerichtet sind, werden sie von den Beteiligten nach jeweils spezifischen Erwartungen in unterschiedlichen Diskursen verortet.<sup>317</sup> Lesarten von Lucha Libre als Zuschauer, als Mitwirkender oder als "Gläubiger"<sup>318</sup> können sein: die des transgressiven Spektakels, gewaltkanalisierenden Rituals oder die Darstellung stellvertretend kämpfender Götter, als Reminiszenz an traditionelle Darstellungen der Auseinandersetzung zwischen antagonistischen, dabei komplementären Kräften.

Während in sakralen Ritualen zwar häufig die multiplen Intentionen der Teilnehmer und deren unterschiedliche Perspektiven auf das Ritual durch Beobachtung und Interviews analysierbar sind, verbleiben die symbolischen Verweise auf ontologische Zusammenhänge und Bedeutungen vielmals ungesagt, möglicherweise unsagbar im Bereich der Imagination.<sup>319</sup> Im säkularen Ritual Lucha Libre erscheint jedoch auch die Sicht auf Lucha Libre als Ritual schwer (er-)fassbar zu sein. Teilnahme und Wirkung spielen sich auf emotionaler Ebene ab, die von den Beteiligten eben nicht intellektuell verarbeitet wird.<sup>320</sup> Es

317 Besonders Schieffelin 1998 weist auf die Bedeutung von ethnographischer Erfassung der Beziehung Akteur-Zuschauer bei der Sinngebung und des Sinnverständnisses von performativen Ritualen hin.

318 Vgl. Baumann 1992, der feststellt, dass Rituale nicht nur für 'Insider' vollzogen werden und für eine homogene Gemeinschaft Gültigkeit haben, sondern unterschiedliche Aussagen für unterschiedlich involvierte Teilnehmer beziehungsweise Beobachter transportieren, ja zum Teil explizit auf 'Outsider' verweisen.

319 Vgl. als Beispiel Rein 2000; zur Problematik indigener Aussagen zu Ritualbedeutungen siehe auch Staal 1979 und Humphrey/Laidlaw 1994.

320 Zu generellen Schwierigkeiten der empirischen Materialerfassung zur Rezeptionsanalyse von Lucha Libre siehe Kapitel 5: Von Maliche zu Miss Janeth .../Frauen im theatralen Ereignis Lucha Libre.

sind interessanterweise außenstehende sporadische Beobachter, vor allem Intellektuelle, die auf den rituellen Charakter von Lucha Libre verweisen:

- Es un rito, [...] lo que es en sí la esencia de la lucha, es: Yo entendí que era un rito, no era un espectáculo más, sino que era todo un ritual, un ritual donde el luchador tenía un símbolo, tenía un nombre, un nombre de un personaje que el representaba; muy relacionado con el teatro. Existía la dualidad elementalísima en el ser humano del Bien y del Mal; [...] Son los fundamentos muy básicos del ser humano, la lucha del cuerpo, el enfrentamiento, el Bien y el Mal [...] (Lourdes Grobet, Fotografin, Interview mit der Verfasserin, 24.1.1995, Mexiko-Stadt).
- Yo creo que es un rito en el sentido de que, se repiten fórmulas, esotéricas, secretas. Se está concentrando mucha energía para participar ante espectadores que son los congregantes, como en una iglesia, los que van a participar de un rito religioso, están allí. Son parte pero con la vista y con la emoción o con sus gritos o con sus cánticos. Y allí están los sacerdotes supremos haciendo el rito. Yo creo que sustituye a los ritos prehispánicos por eso es que gusta tanto en ciertas comunidades [...] Y por eso es que es rechazado por las clases altas que son intelectualizadas o que vienen de culturas de otros países. En cambio dónde hay más mestizaje y más campesinos, sobrevive este amor por la lucha. Yo creo que sí tiene mucho de rito y de especulación ante lo misterioso, ante lo sagrado y lo místico del asunto. [...] Siempre en la cosmogonía náhuatl y maya, habían dos contrarios que luchaban, dos dioses que vencían; el sol y la luna. Y siempre había uno que se comía el corazón del otro. Yo creo que eso se repite en la lucha libre. Con otras formas, pero el luchador rudo debe ser de seguro Tezcatlípoca y el luchador técnico, puro, correcto, debe de ser Quetzalcóatl. Deben de ser siempre esa dualidad eterna de luz y sol y sombra y noche. (Víctor Hugo Rascón Banda, Theaterautor, Interview mit der Verfasserin, 16.2.1995, Mexiko-Stadt).

Teilnehmer dagegen, sowohl Kämpfer als auch Zuschauer, beschreiben ihr Erlebnis von Verausgabung, Reinigung und daraus resultierender Entspannung zumeist auf emotionaler Ebene, was als ein kathartisches Erleben gedeutet werden kann:

- Entonces es un desahogo. Incluso para mí, para mí también es una terapia muy buena la Lucha Libre, porque yo con 150 niños tengo una tensión bastante fuerte. Entonces yo voy a luchar y allí se me acaba la tensión. Entonces me sirve la Lucha Libre también a mí como relax, no. (Fray Tormenta, Kämpfer, Priester und Leiter eines Waisenhauses, Interview mit der Verfasserin, 11.11.1994, San Juan Tenochtitlán).
- Yo creo que la Lucha Libre me tranquiliza, ya cuando saqué algo de lo que yo tengo: Grité, grité, lo que sea, y ví la lucha mala o buena, que el rudo ganó, que el técnico ganó, ya me persiño, ya tranquilo, ya salgo contento, como que me relajo. (Telésforo el Rudo, Fan, Interview mit der Verfasserin, 8.11.1994, Mexiko-Stadt).

Die Schwierigkeiten, das rituelle Erleben und Wirken von Lucha Libre in Worte zu fassen, mögen auch daher rühren, dass Rituale eine leibliche Seite haben, die nicht mit Worten transmittierbar ist, sondern physisch erlebt werden muss. Ähnlich den Spielen rufen Rituale durch ihre körperliche Seite des Erlebens, der körperlichen Mimesis einen selbstvergessenen Zustand des "Fließens"<sup>321</sup> hervor, der durch die Verschmelzung von Handeln und Bewusstsein gekennzeichnet ist und aus diesem Grunde auch nicht distanziert kommentiert wird, da es sonst zu einem 'Stolpern' im Fluss kommen würde. Csikszentmihalyi beschreibt diesen Zustand des Fließens, den er auf religiöse, liminoide und kreative Prozesse anwendet, folgendermaßen:

Fluss bezeichnet die ganzheitliche Sinneswahrnehmung, die wir haben, wenn wir mit totalem Engagement handeln, [...] [und ist] ein Zustand, in dem nach einer inneren Logik, die kein bewußtes Eingreifen unsererseits erforderlich macht, Handlung auf Handlung folgt [...] Wir erleben diesen Zustand als ein einheitliches Fließen von einem Augenblick zum nächsten. In diesem Zustand fühlen wir, dass wir unsere Handlungen absolut unter Kontrolle haben und es keine Trennung zwischen Selbst und Umwelt, Reiz und Reaktion, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gibt.<sup>322</sup>

Für das Fluss-Erlebnis im Lucha Libre lässt sich modifizieren, dass zwar einerseits der Eindruck des stimmigen Handelns entsteht, aber andererseits bietet die Arena gerade die Möglichkeit, nicht alle Handlungen unter Kontrolle haben zu müssen, da die durch das Spektakel hervorgerufenen Reaktionen genau die legitimierten und erwarteten sind, die im sicheren Rahmen ausgelebt werden können. Das Flow-Erlebnis ist gekennzeichnet durch einen 'Ich-Verlust', da das Selbst nicht mehr als Vermittler zwischen Individuen und deren Handlungen agieren muss, sondern in dem Fluss untertaucht. Es führt dadurch zu einem Gemeinschaftsgefühl und bietet "Intuitionen von Einheit, Solidarität, Fülle und Akzeptierung" (Csikszentmihalyi in Turner 1995: 90). Das Gefühl der Zufriedenheit bedingt das Gefühl der Zusammengehörigkeit, das für den Ablauf und das erfolgreiche Erleben von rituellen Handlungen entscheidend ist. Der Kämpfer "Atlantis" gibt in der Beschreibung seiner Arbeit ein Beispiel vom unbewussten Flow-Erlebnis und dessen positiver Wirkung:

---

321 Siehe zum Folgenden Csikszentmihalyi 1985, Turner 1995, S. 88 ff., Gebauer/Wulf 1998, S. 148 f.

322 Zitiert nach Turner 1995, S. 88.

Quando subo a luchar pongo la mente en blanco, dejo de ser una persona normal para transformarme en un luchador profesional que le va a dar un espectáculo al público. **En cada lucha me entrego, cuando la gente se me entrega y me sale el otro yo, siento bonito. Arriba del ring no sé ni cómo me llamo, cuando la gente te apoya ya no eres el mismo.**<sup>323</sup>

Wulf (1997: 1035) weist darauf hin, dass für das Flow-Erlebnis und seine gemeinschaftsstiftenden Wirkungen die mimetischen Fähigkeiten der Beteiligten wichtig sind, da das "Einander-Ähnlich-Werden im gemeinsamen Vollzug von Ritualen [...] über eine sinnlich-körperliche (mimetische) 'Ansteckung'" erfolgt, die ein gemeinschaftliches Fließ-Erleben ermöglicht. Im Lucha Libre lässt sich diese auf körperlicher Ebene vollzogene 'Ansteckung' bei einem Arena-Besuch erleben. Selbst Skeptiker oder distanzierte 'Außenseiter' werden im Verlaufe des Abends häufig zu verbal und körperlich agierenden 'Mitspielern', die unbewusst auf das Geschehen mit eben den Handlungen, Gesten und Rufen reagieren, die als adäquat betrachtet werden und ein dementsprechendes Feedback hervorrufen, was wiederum zu einem erhöhten Glücks- und Sicherheitsgefühl beiträgt.<sup>324</sup>

In Mexiko haben viele Rituale in indigenen und mestizischen Gemeinschaften den Zweck, über die individuellen Grenzen hinweg *comunitas* herzustellen, die Mitglieder in einen Verbund zusammenzuschweißen. Diese Entindividualisierung schreckt ein bürgerliches, individualistisch geprägtes Publikum ab, deren Rituale zumeist die Gemeinschaftsbildung allein ausgewählter Mitglieder und Statusbestätigungen zum Ziel haben. Dies mag ein Grund für die von Rascón Banda beschriebene Ablehnung des Lucha Libre durch diese Bevölkerungsschichten sein. Ein anderer wichtiger Aspekt für die jahrelange Ächtung des Lucha Libre ist, dass das Gemeinschaftsgefühl von nicht ausgewählten Anwesenden über die Ausübung von Gewalt erzeugt wird.

Das Flow-Erlebnis im Lucha Libre ist an die körperliche Darstellung von Kampf gekoppelt, und auch die mimetische Annäherung er-

323 Atlantis, Kämpfer, in Fascinetto 1992, S. 92, *Herv. d. Verf.*

324 Victor Turner spricht von "kohärenten, nicht widersprüchlichen Handlungsanforderungen", die für eine "klare, eindeutige Rückmeldung" sorgen. Siehe dazu Turner 1995, S. 91. Eine der Anforderungen ist zum Beispiel die eindeutige Parteinahme für die *rudos* beziehungsweise *técnicos*. Das Flow-Erlebnis der Zuschauer ist auch der Grund für ihre Kritik an der Verfasserin, die je nach Kampf wechselnd sowohl die *rudos* als auch die *técnicos* unterstützte. Vgl. Prolog: *Vamos a las luchas* ...

folgt über körperliche und verbale Reaktionen auf Gewalt. Für die Anwesenden, zumeist Mestizen und urbanisierte *indígenas* der unteren Bevölkerungsschichten, bietet Lucha Libre ein Erlebnis von Gemeinschaft, von klassenspezifischer Gruppenaffirmation und Sicherheit, da man intern als richtig Handelnde bestätigt wird. Dabei ist die körperliche Nähe aller Beteiligten, die Nähe der kämpfenden Körper eine wichtige sinnliche Komponente. Sie steht im Gegensatz zu den offiziell legitimierten und sublimierten Formen gemeinschaftlichen Erlebens in der bürgerlichen Sphäre. Aber gerade diese körperliche Nähe ist es, die zur kollektiven Identitätsstiftung des Publikums von Lucha Libre wesentlich beiträgt.<sup>325</sup> Insofern ist Lucha Libre als ein schichtenspezifisches konnektives<sup>326</sup> Ritual zu begreifen, als ein sinnliches, ludisches, unterhaltsames Vergnügen.

So sagt der kämpfende Pfarrer Fray Tormenta am Ende des Films *Götter aus Fleisch und Blut*, nachdem er zuvor den reinigenden rituellen Charakter von Lucha Libre bestätigt hat: "Es todo un ritual también arriba del ring; que se tiene que ver la elegancia de una llave, de la contrallave, es todo un arte para mí."

---

325 Vgl. die Untersuchungen u. a. in Delgado/Muñoz 1997 zu Tänzen in Lateinamerika. Sie stellen heraus, dass sich kulturelle Praktiken von subalternen Gruppen, die zur Bildung von kollektiver Erinnerung und Identität beitragen, oft über körperliche Ausdrucksformen vollziehen. Dabei sind diese Zeichen häufig nur von den Insidern zu lesen.

326 Vgl. die Definition von Wulf/Zirfas 2001, S. 97: "[B]etonen Rituale den Charakter von Krisenbewältigung bestehender Sozialitäten oder verstärken sie deren Zusammenhalt, so sprechen wir von *konnektiven Ritualen*."



## Kapitel 4

### **Lucha Libre als TV-Show zwischen Tradition und Moderne, oder: *The show must go on – to where?***

*Nach vier Monaten veranstaltet Triple A erneut ein Programm in Monterrey, Nuevo León. Die große Veranstaltungshalle ist ausverkauft, das Publikum wartet gespannt auf seine aus dem Fernsehen bekannten Stars. Die ersten drei técnico-Kämpfer werden, begleitet von Musik, Lichtshows und leicht bekleideten Frauen, im neu eingeführten sechseckigen Ring begrüßt und bieten zu US-amerikanischer Rockmusik eine Tanzchoreographie dar. Nun betreten ihre drei Gegner den Ring und stürzen sich sofort auf die técnicos. Im Verlaufe des Kampfes werden Requisiten wie Tische u. a. in den Ring gebracht und als Waffen verwendet, zudem kommen für diesen Kampf nicht vorgesehene Kämpfer ihren Kollegen zu Hilfe. Der parteiische rudo-Schiedsrichter verleiht schließlich den Sieg an die rudos, obwohl diese ihren Gegnern blutreich die Masken zerrissen haben. Die técnicos kündigen Rache an. Am darauf folgenden Freitag Abend verfolgt ein Großteil der Bevölkerung Mexikos eine mit Interviewszenen, Kommentaren und kurzen Spielszenen aufgearbeitete Version des Programms von Monterrey im Fernsehen und wartet auf eine erneute Live-Veranstaltung auch in ihrer Stadt ... für die bereits damit geworben wird, dass alles so sein wird, wie man es aus dem Fernsehen kennt – inklusive Übertragungskameras.*

Wie bereits angeführt, hat sich seit der Wiedereinführung der Fernsehübertragungen (1990) und der damit zusammenhängenden Gründung des Televisa-nahen Unternehmens Triple A durch Antonio Peña (1992) eine neue Richtung des Lucha Libre entwickelt – *la lucha moderna o innovadora*. Auf diese Veränderung reagierte wiederum die traditionelle Variante der Empresa Mexicana de Lucha Libre (EMLL), die ebenfalls Programme von Televisa übertragen lässt. Aufgrund der profitablen Vermarktung durch das Medium Fernsehen ist Lucha Libre seitdem verstärkt kommerziellen Bedingungen und Marktgesetzen un-

terworfen, gleichzeitig bleibt es eine lebendige Tradition. Es muss nun unterschiedliche Bedürfnisse befriedigen, um ein möglichst breites Publikum zu erreichen. Was Sarah Pink 1997 für den zeitgenössischen Stierkampf in Spanien konstatierte, lässt sich seit dem Wiedereinstieg in das Fernsehgeschäft auch auf Lucha Libre übertragen (Pink 1997: 6):

Media producer and the live performance contract-makers are therefore obliged to develop the bullfight as a marketable tradition, a practice that inevitably involves the commodification of both performer and performance.

So ist auch Lucha Libre einerseits eine lokale Tradition, andererseits *big business*. Es muss daher – und zwar sowohl in seiner 'traditionellen' als auch 'modernen' Variante – flexibel bleiben, um als Medien-event und als Live-Performance – kommerziellen – Erfolg zu haben. Während die EMLL in ihren Live-Veranstaltungen weiterhin hauptsächlich das Stammpublikum von Lucha Libre bedient, in den Fernsehübertragungen jedoch sehr wohl auf die Erwartungen eines anderen, fernsehgewohnten Publikums eingeht, verfolgt Triple A entsprechend einer breit angelegten Kommerzialisierung systematisch die Eroberung neuer Publikumskreise sowohl für das Medienprodukt als auch für die Live-Veranstaltungen. Dabei orientiert sich das Unternehmen an den US-amerikanischen Vorbildern WWF und WCW und an marktwirtschaftlichen Kriterien.

Um die neue Dynamik zwischen traditionellem Lucha Libre (bzw. Live-Veranstaltungen) und modernisiertem Lucha Libre (bzw. Fernsehübertragungen) besser verstehen zu können, ist es hilfreich, ausgehend von Walter Benjamins bereits 1936 angestellten Überlegungen (Benjamin 1977) über Kunstwerke und ihre Reproduzierbarkeit, auf die aktuelle Debatte über das Verhältnis von Live-Performances und mediatisierten Performances einzugehen.<sup>327</sup> Nach Erika Fischer-Lichte (2001: 11) werden hier unter Live-Performances zunächst alle Veranstaltungen subsumiert, bei denen "zwei Gruppen von Personen gleichzeitig leiblich im selben Raum anwesend sind, nämlich solche, die agieren, und solche, die ihnen dabei zuschauen, wobei diese Funktionen austauschbar sein können". Als mediatisierte Performances gelten Aufführungen, die mittels Aufzeichnungs- und Wiedergabetechnologien übertragen werden. Dabei wird im Folgenden nicht von einem on-

---

327 Siehe dazu u. a. Auslander 1999 und Fischer-Lichte 2001.



tologischen Status der beiden Aufführungsgattungen ausgegangen, sondern die jeweiligen Wahrnehmungsmodi und -erwartungen und die gegenseitigen Beeinflussungen und Austauschprozesse werden ins Zentrum des Interesses gerückt. Es geht also nicht um eine – häufig ideologisch bewertete – dichotomische Gegenüberstellung, zumal sich aufgrund heutiger Reproduktionsverfahren die Grenzen zwischen Live-Performances und mediatisierten Formen zunehmend verschieben. Beide 'Genres' greifen zu ihrer Legitimierung darüber hinaus wiederum auf bestimmte Charakteristika der jeweils anderen Vorführungsart zurück, wie Philip Auslander (1996, 1999) in seinen Studien über *liveness* nachweist. Seit Beginn von Fernsehübertragungen gilt daher in zunehmenden Maße für Live-Aufführungen (Auslander 1996: 197):

[...] we cannot realistically propose that live performance can remain ontologically pristine or that it operates in a cultural economy separate from that of the mass media. Live performance now often incorporates mediatization such that the live event itself is a product of reproductive technologies. This is true across a very wide range of performance genres and cultural contexts, from the instant replay screens at ball parks to the video apparatus in Festa's and other performance art. It is also the case, [...] that live performance is now often in direct competition with mediatized forms that are much more advantageously positioned in the marketplace.

Die Live-Veranstaltungen werden an die Produktions- und Wahrnehmungsmodi einer medialen Inszenierung angepasst und in modifizierter Form ins Medium Fernsehen übertragen. Es entsteht ein neues, hybrides Produkt – die Fernsehübertragung –, die in Konkurrenz zu dem Live-*event* tritt. Gleichzeitig haben Ästhetik und Format der Fernsehübertragung wiederum Auswirkungen auf die Erwartungs- und Wahrnehmungsmuster der Besucher eines Live-Programms, die langfristig auch die traditionelle Variante des Lucha Libre betreffen. Bereits während der Recherchen für diese Untersuchung entbrannte im Lucha Libre-Milieu eine heftige Diskussion über die weitere Entwicklung und die Zukunft des Spektakels. Diese Diskussion war sowohl Ausdruck eines Generationskonflikts zwischen den Kämpfern als auch die Manifestation unterschiedlicher Publikumsauffassungen.<sup>328</sup>

Denn natürlich ist es nicht das erste Mal, dass sich Lucha Libre anderer Produkte der Massenkultur bedient oder Elemente des Lucha Libre von diesen verwendet werden. Beide Seiten profitieren wechsel-

---

328 Die verschiedenen Positionen werden weiter unten dargestellt.

seitig von der Popularität des anderen. Bis zum Beginn der neunziger Jahre hatte dies jedoch keinen derart essentiell modifizierenden Einfluss auf Lucha Libre – und auch die Massenkulturen integrierten Lucha Libre oder Elemente davon, ohne dass sich dadurch Struktur und Funktion des jeweiligen Mediums veränderten. Im Folgenden wird deshalb zunächst die historische Wechselbeziehung zwischen Lucha Libre und anderen Medien<sup>329</sup> skizziert, um daraufhin die strukturellen Modifikationen herausarbeiten zu können, die seit der Fernsehauswertung von Triple A Einzug in die Aufführung von Lucha Libre gehalten haben. Anschließend werden exemplarisch Fernsehübertragungen von Triple A und dem CMLL (Consejo Mundial de Lucha Libre; Tochterunternehmen der EMLL) untersucht. Der Fokus ist dabei auf die jeweiligen Inszenierungsstrategien gerichtet, die aus der veränderten Wahrnehmungsweise einer Fernsehübertragung resultieren – und deren Rezeption jedoch auch eine andere Lesart von Lucha Libre hervorrufen. Schließlich beeinflusst die Fernsehrezeption wiederum die Erwartungen an eine Live-Vorführung, so dass sich die Frage stellen lässt – und sie wird in Mexiko konträr und passioniert diskutiert –, wie die Zukunft von Lucha Libre aussehen wird.

### **Von der Arena über Radio, *historieta*, Live-Fernsehen und Film zur heutigen Fernsehshow**

Nach der Einführung von Lucha Libre in Mexiko im Jahre 1933 versuchte zunächst das **Radio**, am Erfolg der Live-Veranstaltung zu partizipieren. Als rein auditives Medium war es jedoch nicht geeignet, den Reiz des – visuellen – Spektakels zu vermitteln. Im Gegensatz zu Radioübertragungen anderer Sportarten wie Boxen oder Fußball ist bei Lucha Libre die Spannung um den Ausgang der Kämpfe nicht ausschlaggebend und reichte als Kompensation für die Visualität des Spektakels nicht aus. Dennoch haben die nach wenigen Versuchen abgebrochenen Radioprogramme ebenso wie die Presseberichte in Sport-Zeitungen wie *La Afición* in der Anfangszeit zur Verbreitung des Lucha Libre in Mexiko beigetragen: Dem unwissenden Publikum wurden

---

329 Zur Verwendung von Lucha Libre in der Bildenden Kunst, im Theater und der Literatur siehe Möbius, unveröffentl. Manuskript "Lucha Libre verlässt den Ring".

Regeln und Abläufe erklärt und nähergebracht.<sup>330</sup> Da sich Lucha Libre an Zuschauer aus den unteren sozialen Schichten wandte, wurde es von Medien, die dieses Zielpublikum bedienten, bevorzugt aufgegriffen. So war die Darstellung von Lucha Libre-Kämpfern und ihrer (Helden-) Taten in *fotohistorietas* und *historietas* seit Ende der vierziger Jahre erfolgreich und fand in den **Comics** des "El Santo" von José G. Cruz ihren ersten Höhepunkt: Die dreimal wöchentlich erscheinenden Hefte brachten es zeitweilig zu einer Auflage von einer Million Exemplare pro Woche. Es ist nicht verwunderlich, dass in einem Land mit 22 Millionen realen und funktionalen Analphabeten gerade dieses Genre so großen Erfolg hat:

Los comics y las fotonovelas son un primer horizonte de posibilidades de quien sólo es capaz de leer si no se siente leyendo (en el sentido cultural del término), si se siente ejercitando, aunque nadie lo advierta, una capacidad que, además de la satisfacción de saberse lector en algún nivel, le suscita o le fomenta obsesiones.<sup>331</sup>

Vor dem Beginn der Wirtschaftskrise 1982 war Mexiko weltweit das Land mit dem proportional größten Konsum von *historietas*, mehr als 100 Millionen im Monat. Auch heute noch werden einheimische Comics bevorzugt, sie werden neu oder gebraucht gekauft und getauscht. Nach den Erfolgen der "Santo-*historietas*" wurde Lucha Libre von weiteren Comic-Verlagen aufgegriffen: Neben "El Santo" werden auch andere Lucha Libre-Kämpfer Protagonisten der *historietas*. Denn durch seine einfache, klare Strukturierung, durch den Action-Gehalt, die Verankerung des Spektakels und seiner Helden im Volk und durch den hohen Grad an Visualität bietet sich Lucha Libre als Thematik für Comics an. Angereichert durch Darstellungen aufreizender Frauen, enthalten die Hefte eine große Variationsbreite<sup>332</sup> des Kampfes der Guten gegen die Bösen:

---

<sup>330</sup> Siehe dazu Delgado/Ocampo 1994, S. 16ff. und vgl. Kapitel 1: Lucha Libre als Sport/Die Geschichte und Eigengeschichtsschreibung des Lucha Libre.

<sup>331</sup> Alle Angaben und Zitat nach Monsiváis 1994, S. 139f. Monsiváis gibt zu seinen Zahlen des Analphabetentums allerdings keinen Zeitbezug. Nach Angaben der Weltbank waren 1999 in Mexiko 9 Prozent der erwachsenen Bevölkerung ab 15 Jahren Analphabeten; nach The World Bank 2002, S. 233.

<sup>332</sup> Vgl. die Angaben des Herausgebers bei EJEa, Enrique Marroquín, Interview mit der Verfasserin, 12.6.1997, Mexiko-Stadt:  
"Tuvo dos épocas la revista: Una, cuando nació eran historias de luchadores ficticios. No tienen nada que ver con la realidad. Y después de un tiempo, cuando

La esencia se traslada, la lucha del bien contra el mal se repite, ya sea en ha-  
zañas cotidianas, terrenales donde los gladiadores se enfrentan, se duelen, se  
encuentran en peligro y, finalmente, ganan contra 'pandillas', mafias o salva-  
guardan el honor herido.<sup>333</sup>

Die erfolgreichste Serie ist heute noch "Sensacional de Luchas" des  
Verlages EJEa, die mit wechselnden Helden des Ringes 1992 eine  
wöchentliche Auflage von 350 000 Exemplaren hatte, danach sanken  
die Auflagezahlen jedoch wieder.<sup>334</sup> Die *historietas* sind dennoch wei-  
terhin omnipräsent, auch seriöse Zeitungen drucken Comics ab, und sie  
werden mit neuen Inhalten zu kritischen Metaphern städtischen Le-  
bens. Ein Beispiel ist "El Santos contra la Tetona Mendoza" (von Jis  
und Trino), veröffentlicht von der Tageszeitung *La Jornada*.<sup>335</sup> In die-  
sen Comics werden die offiziellen gesellschaftlichen Normen in Bezug  
auf Sexualität, Drogen und Sprachgebrauch ständig durchbrochen.  
Dieser Lucha Libre-Kämpfer "El Santos" ist jetzt ein höchst aktueller  
Meister des *albur*, der ironisch den alltäglichen Kampf ums Überleben  
eines Nonkonformisten in der *Gran Urbe* versinnbildlicht. Carlos Mon-  
siváis verweist in Bezug auf die Situierung der Protagonisten in der  
Welt des Lucha Libre zu Recht auf den Rahmen der *culturas populares*,  
der hier zu seinem adäquaten Ausdruck findet:

La nueva picaresca, que apretujada y jodidamente encarnan El Santos y la Te-  
tona, tiene que ver con muchos temas: el papel de la policía en el mundo ur-  
bano; la conversión de la lucha libre en metáfora estilizada de la sobrevivien-  
cia; la cultura popular cuyo vigor es tal que sobrevive a los antropólogos; las  
contravenciones menores de la norma; la lucha en el lodo como alegoría de  
algo central en nuestra cultura: la lucha en el lodo.<sup>336</sup>

---

empezó el boom de la Lucha [ab 1992, siehe weiter unten; *Anm. d. Verf.*] se re-  
currió a los luchadores reales. [...] Cada uno se movía en distinto contexto depen-  
diendo de sus cualidades como personaje. Por ejemplo, algún luchador como  
Pierroth que fuese más festivo, se le hacían historias más de comedia. Según el  
luchador era el género que podías usar."

333 *Museo Nacional de Culturas Populares* 1992.

334 Nach *Museo Nacional de Culturas Populares* 1992 und Enrique Marroquín, Her-  
ausgeber bei EJEa, Interview mit der Verfasserin, 12.6.1997, Mexiko-Stadt. Da-  
bei ist zu bedenken, dass ein Comic durchschnittlich von vier Menschen gelesen  
wird. Im Zuge einer 'Sexualisierung' der *historietas* versuchte man auch bei Lu-  
cha Libre-*historietas* dadurch mehr Leser zu gewinnen; es entstand "SEXacional  
de Luchas", zumindest 1998 wurden noch Hefte dieser Reihe publiziert.

335 Siehe Jis y Trino 1992 und 1994.

336 Carlos Monsiváis im Vorwort zum ersten Sammelband der Comics in Jis y Trino  
1994, S. III.

Auf ironische Weise werden in diesem Comic die Einteilung in Gute und Böse und die noch von "El Santo" verkörperten Rettergedanken karikiert, aufgehoben und ad absurdum geführt.

Für eine weitere Popularisierung von Lucha Libre war dessen Verbreitung im **Fernsehen** essentiell, aber nicht zu jeder Phase gleich ausschlaggebend: Seit Einführung des Fernsehens 1950 begann man mit Übertragungen der Kämpfe, ab 1952 veranstaltete Televiscentro in einem Fernsehstudio Lucha Libre-Programme eigens für dieses Medium. Zu Beginn konnten sich freilich nur Begüterte einen Fernseher leisten, die Unterschichten wiederum sahen Lucha Libre – außer in den Arenen – in ihren *cantinas* (Kneipen), wo immer häufiger Fernsehapparate aufgestellt wurden, beim wohlhabenderen Nachbarn, vor den Schaufenstern der Elektronikläden – oder im **Kino**. So wurde teilweise ein neues (Fernseh-)Publikum zusätzlich zu den Zuschauern der Live-Veranstaltungen gewonnen, bis jedoch das Übertragen von Lucha Libre im Fernsehen 1955 wieder verboten wurde. In dieser ersten Zeit der TV-Medialisierung orientierte sich die Inszenierung der Fernsehkämpfe an den Live-Programmen, die Studiokämpfe inklusive Publikum wurden ohne telegene Veränderungen abgefilmt. Philip Auslander (1996, 1999) hat dargelegt, dass sich das Fernsehen zu Beginn als ein Live-Medium verstand, nur live übertrug und sich in seiner Ästhetik und den Wahrnehmungsvorgaben deshalb am Theater und nicht am Film orientierte. Hinzu kam, dass das Programm neben anderen Live-Übertragungen von Shows und Sportereignissen zunächst in der Wiedergabe von Theaterstücken bestand, bei denen man sich bei der Kameraarbeit an die Rezeption einer Live-Theateraufführung anlehnte, um das gleiche 'Sehgefühl' einer Guckkastenbühne zu vermitteln. Dabei war die Rezeption jedoch noch unmittelbarer, da man vor dem Fernseher praktisch in der ersten Reihe direkt am Geschehen saß, während man gleichzeitig die Bequemlichkeit des eigenen Wohnzimmers genießen konnte.

Bereits 1952 entstanden die ersten **Kinofilme** des *Cine de Luchadores*, die bis Ende der 70er Jahre die Funktion der massiven audiovisuellen Verbreitung von Lucha Libre übernahmen. Dabei gehörte das Kinopublikum größtenteils zu derselben Schicht wie die Zuschauer der Live-Veranstaltungen. Langfristig erhöhte das *Cine de Luchadores* jedoch den Bekanntheitsgrad Lucha Libres über diesen Kreis hinaus. Das heißt, der erste Boom des Lucha Libre, die *tiempos de oro* der

fünfziger bis siebziger Jahre, fanden ohne das Zutun des Privatfernsehens statt. Der Besuch eines *cine de barrio*, eines kleinen Stadtviertel-Kinos, war in jenen Zeiten für Mittel- und Unterschichten alltäglicher Brauch, da Fernsehapparate für sie noch unerschwinglich waren. Zudem bewegten sich die Lucha Libre-Filme in den so genannten B-Movie-Zirkeln, denn sie kamen nicht in den großen, eleganten Kinos zur Aufführung und wurden von keinen namhaften Regisseuren gedreht. Es handelte sich von Anfang an um ein "armes Genre, das bereits arm geboren wurde"<sup>337</sup> und dennoch äußerst populär war.

Die ersten vier Filme waren durchaus sehr unterschiedlich: Es handelte sich um ein Melodram, eine Komödie, eine Parodie und einen Action-Film, dem ersten mit dem Helden "Santo" als unermüdlichen Kämpfer gegen das Böse, zwar noch nicht von ihm verkörpert, doch schon nach ihm benannt. In dieser Unterschiedlichkeit der Filme liegt bereits ein Charakteristikum dieses Filmtyps begründet. Er bedient sich stets anderer Genres, um die Kämpfer auf der Leinwand agieren zu lassen, wobei Lucha Libre selbst zu einem weiteren Protagonisten wird. Die Kämpfer finden ihr Betätigungsfeld in Western, Krimis, Melodramen oder Komödien, doch es sind die Filme aus dem Bereich des Horrors und des Science Fiction, es sind die Filme des "Santo, el Enmascarado de Plata", die den meisten Erfolg auch über die Zeiten haben. Bis 1994 wurden mehr als 135 Lucha Libre-Filme gedreht, davon allein 48 mit "El Santo".<sup>338</sup> Die Filme werden – nach dem Filmhistoriker Ayala Blanco (1986: 297 f.) – bevölkert von

maniáticos estranguladores de mujeres, cerebros de mal, viajeros espaciales, profanadores de tumbas, sabios enloquecidos y asistentes contrahechos, [...] sectas scretas de asesinos, [...] seres convertidos en figuras de cera, enterrados en vida, zombies, laboratorios con aparatos de plástico que hacen bip-bip,

337 Der Filmkritiker Nelson Carro im Interview mit der Verfasserin, 14.10.1997, Mexiko-Stadt.

338 Nach Delgado/Ocampo 1994, S. 94. Dabei sieht die Zeitrelation folgendermaßen aus: In den fünfziger Jahren wurden zwei Santo-Filme produziert, in den Sechzigern 22 Filme, in den Siebzigern ebenfalls 22 und in den achtziger Jahren noch zwei. Man erkennt, dass die Blütezeit dieses Genres in den sechziger und siebziger Jahren lag. In den Achtzigern betrachtete man das Genre bereits als tot, nachdem zuvor schon durch die Einbeziehung von Kämpferinnen eine Wiederbelebung versucht worden war, bis 1989 José Buil es in seinem Film *La Leyenda de una Máscara* wieder aufgriff. Siehe Filmographien in Bourgoïn 1979, Carro 1984 und Delgado/Ocampo 1994.

monstruos terroríficos de cartón, marcianos que invaden la Tierra, [...] combates a muerte, jovencitas indefensas, villanos del ring, máquinas de tiempo, [...] saltos que dejan la fuerza de gravedad en calidad de mugre trámite burocrático, [...] tremendistas revelaciones del esperadísimo lugar común [...]

In dieser Beschreibung der 'Flora und Fauna' der Lucha Libre-Filme zeigt sich bereits ihre Grundeigenschaft: Aufgrund der minimalen Produktionskosten waren die Filme von einer ärmlichen, häufig einfallsreich improvisierten Ausstattung gekennzeichnet, die besonders in den Science Fiction- und Horrorfilmen unfreiwillig komische Blüten trieb. Der unfreiwillige Humor ist jedoch erst durch distanzierte Betrachtung wirksam, zu der Blütezeit des Genres wurden die Filme ernst genommen und mit Begeisterung verschlungen. "El Santo" antwortete 1980 in einem Interview auf die Frage, ob seine Filme nicht manchmal ins Lächerliche umschlugen:

No creo. Claro, puede haber alguna situación así; yo no puedo decir que no puedo caer en ese bache, de que alguna de mis películas en lugar de causar terror pueda causar risa. Cuando es una cinta de terror, tratamos de que no vaya a caer en el ridículo, ni que dé risa. Si causa risa no es cosa ni del actor, ni del productor, más bien sería cosa del director; [...] Ahora bien, en algunas de mis películas pudo haber causado risa algún monstruo, pero el monstruo no soy yo; yo estuve actuando en otro sentido, estoy tratando de trabajar contra los monstruos, el monstruo tal vez pueda causar risa si tu quieres, pero el Santo no ve eso, sobre todo en filmación: El Santo no sabe lo que está haciendo el monstruo.<sup>339</sup>

Eine ambivalente Aufnahme dieser Filme zeigte sich auch in der internationalen Rezeption: "El Santo"-Filme wurden auf französischen Festivals des phantastischen und surrealistischen Films gezeigt, während in Mexiko durch die reale Existenz des Helden die Filme nicht als unrealistisch angesehen wurden.<sup>340</sup> Die unterschiedliche Aufnahme wurde begünstigt durch die Tatsache, dass von fast allen Filmen zwei Ver-

339 Sano 1980, S. 29 f. Der Filmwissenschaftler Ayala Blanco nennt El Santo hingegen den populärsten ungekrönten Filmkomiker seiner Epoche. Vgl. Ayala Blanco 1986, S. 296.

340 Die Affinität der französischen Surrealisten zu einigen Aspekten der mexikanischen Kultur und Realität ist häufiger zu finden. Man denke an die Einschätzung André Bretons von Frida Kahlo als Surrealistin und ihrer Teilnahme an surrealistischen Ausstellungen in Frankreich, während sie selber sich nie als solche empfunden hat, sondern meinte, sie male nur ihre Realität. Vgl. auch die mexikanischen Filme von Buñuel, in denen die surrealistischen Elemente durch ihre Einbettung in die mexikanische Realität das mexikanische Publikum kaum verstören.

sionen hergestellt wurden: eine mexikanische, kindertaugliche und eine für den Export bestimmte freizügige, in der erotische Elemente hinzugefügt waren. So kannte man "El Santo" im Ausland als nicht ganz so *santo* (Aguilar 1980: 30-32).

Aufgrund der formalen und inhaltlichen Einfachheit wurde das *Cine de Luchadores* nicht ganz zu Unrecht als "Neandertaler-Kino" (Ayala Blanco 1986: 297) bezeichnet. Folgende Elemente kennzeichnen es:

Die Präsenz eines Kampf-Ringes ist aus den Filmen nicht wegzudenken, dabei hat dieser – je nach Handlung – unterschiedliche Wichtigkeit. Manchmal erfolgt dort die Lösung des Konfliktes, das heißt die Bezwingung des Widersachers. Manchmal werden dort über den Film verteilt Lucha Libre-Kämpfe ausgetragen, der Zuschauer kann sich dabei von der zuvor gezeigten Handlung lösen und sieht – wie in einer Werbepause – einen weiteren Kampf, als säße er in der Arena.<sup>341</sup> Die inhaltliche Spannung, der *suspense*, wird durch den permanenten Schrecken und die Kampfeinlagen ersetzt. Die Intention der Filme war es, auf einfache Weise zu unterhalten. Durch die Wahl der Gegenspieler wird diese Simplizität noch gefördert: Häufig wird der Konflikt der Gegensätze 'Gut' und 'Böse' überhaupt nicht fiktional entwickelt. Monster und andere Bedrohungen sind böse und ihr Erscheinen reicht aus, um die Handlung in Gang zu bringen, die sich dann allein in kämpferischen Aufeinandertreffen der Gegner ausdrückt. Diese sind zumeist mit einer statischen, distanzierten Kamera aufgenommen. Die Kameraführung glich damit dem Abfilmen von Theateraufführungen oder den Fernsehübertragungen von Lucha Libre, wie sie zu Beginn der Übertragung von Lucha Libre im TV üblich waren. Erst in den später entstandenen Filmen wurde sie elaborierter.

Der Erfolg von Lucha Libre im Kino beruhte vor allem auf folgenden Faktoren:

- Lucha Libre besaß in der Arena und in den Medien bereits seinen Rang als Spektakel, der *luchador* war zum Idol geworden,
- es fehlten neue Kinoidole – die Stars des *Cine de Charros* wie beispielsweise Pedro Infante und Jorge Negrete waren verstorben,

---

341 Ein französischer Kritiker stellte am Beispiel des Filmes *El Santo vs. las mujeres vampira* (1962) fest, dass die Handlung des Films der Struktur von Serien folgt, und dass die Kämpfe wie (Werbe-)Pausen gesehen werden können; Carro 1984, S. 38.



- durch die Vermischung mit dem bereits erfolgreichen Genre des Horrorfilms wurden Lucha Libre-Filme noch attraktiver, einige der bereits existierenden Figuren der Arena ließen sich auf das Genre übertragen, sie waren 'horrorartige' Gestalten,
- der Eintritt in die Konventionen des Lucha Libre erfolgte auch im Kino, die Zuschauer wurden bei der Betrachtung zu Komplizen,
- durch die Volksnähe der Helden, die 'lebensecht' in der Arena auftraten, hatte das Publikum noch größere Identifikationsmöglichkeiten,
- die einfache Struktur und Personenzeichnung erleichterte die Rezeption der Filme, die Theatralität von Lucha Libre und die Attraktivität der Kämpfe machten die haarsträubenden Unwahrscheinlichkeiten der Plots nebensächlich,
- durch eine Vielzahl von damals berühmten Kämpfern in den Arenen konnte sich – neben der scheinbar unsterblichen Figur des "Santo" – das Kino eine Zeit lang immer neue Idole aufbauen.

Spätestens nach dem Tod von "El Santo" 1984 lag das *Cine de Luchadores* danieder, die bis dahin gedrehten Filme werden jedoch immer noch – vor allem in der Provinz – rezipiert. Gerade für Kinder in den Provinzorten Mexikos war "El Santo" lange Zeit wesentlich präsenter als zum Beispiel die US-amerikanische Filmfigur "E. T." Einige Versuche, das Genre mit Stars von Triple A wiederzubeleben oder seinen Sohn, "El Hijo del Santo", die Filmkarriere fortführen zu lassen, scheiterten an der Konkurrenz der Karate-Filme aus Hongkong. Auch pornographische Versionen verhalfen dem Filmtyp nicht zu neuem Leben, trotz der reißerischen Aufmachung<sup>342</sup> gelten sie nur als Kuriosa:

Perpetrada con saña por un equipo de desinhibidos desconocidos, esta curiosa cinta es sin duda un hito en la cinematografía nacional: se trata de la primera película porno autóctona y es además, de luchadores. Por otra parte, el apabullante desfile de celulitis, flacideces, dientes torcidos y cicatrices, la convierte también en seria contendiente por el título de la peor (y más fea) jamás filmada en el universo entero. Como México, no hay dos [...] <sup>343</sup>

So werden weiterhin die Filme aus der 'Goldenen Zeit' auf Video und bei Sonntags-Matineen im Fernsehen verbreitet.

342 Siehe Video-Kassettext zu dem Film *Máscara vs. Bikini* von 1983:

"¡Fuera Máscaras, fuera Bikinis, a gozar el deporte más divertido y excitante del mundo! Un espectáculo de lucha y sexo libre."

343 Aus einer Filmkritik zu *Las Profesoras del Amor* von 1993, *Dicine* 1994a, S. 42.

Erst 1989 versuchte der Regisseur José Buil mit seinem Film *La Leyenda de una Máscara*, die Charakteristiken und Elemente der Lucha Libre-Filme auf neue Weise – und damit auch für ein neues, anderes Publikum – zu verarbeiten. Angelehnt an die Geschichte des "Santo" verfolgt ein heruntergekommener Privatdetektiv die Spuren des verstorbenen Kämpferidols "El Angel Enmascarado". Sein Antrieb: Er will hinter das Geheimnis der Maske kommen. Während die Gegner des "Santo" noch Mumien, Monster und Vampire waren, stößt der Detektiv bei seinen Nachforschungen auf die Gegner des "Angel": sich an dessen Ruhm bereichernde Manager, Produzenten, Comicauteurs, Frauen ... Die Figur dieses Kämpfers "Angel" erinnert in seiner Einsamkeit an Helden des *cinema noir*. Die hier zitierten, zumeist parodisierten Bezüge reichen von Filmen des "Santo" bis hin zu *Citizen Kane* von Orson Welles. Sie bewirken eine reizvolle, weil entmythifizierende Annäherung an den maskierten Helden. Buil spielt dabei stets mit der Ästhetik der Lucha Libre-Filme und der *historietas de luchadores*, also mit den Hervorbringungen der *culturas populares mexicanas*. Beispiele dafür sind die Erschaffung eines Doubles des "Angel" á la Frankenstein, ein in den Film integrierter Comic, die an den *historietas* orientierte Personenzeichnung, in das Filmgeschehen montierte Lucha Libre-Kämpfe und die visuelle Anlehnung an die Ästhetik der Vampirfilme des "Santo". Die Verweise auf Melodrama und Kitsch, wie sie auch in der,typischen' mexikanischen Familie immer wieder zu finden sind, werden durch eine Atmosphäre der Zeitlosigkeit noch verstärkt, die wiederum den in Mexiko noch immer gültigen Mythos des "Santo" thematisiert. José Buil erklärte, dass "[e]n México mi película se puede definir de neorrealista, mientras que en España es fantástica", eine Ambivalenz, die er mit den "Santo"-Filmen teilt (*Dirigido* 1991: 55). In Mexiko war *La Leyenda de una Máscara* bei einem Publikum, das die Filme des "Santo" wahrscheinlich nur aus Kindertagen kennt, erfolgreich und zeigte, dass auch mit diesem 'Neandertaler'-Genre auf innovative Weise umgegangen werden kann.

Ein erneuter Boom des Lucha Libre bahnte sich schließlich 1990 durch die Wiedereinführung der **Fernsehübertragungen** an, wobei zunächst EMLL damit begann, zwar zeitversetzt, aber dennoch gerade an den lukrativen Wochenenden die Kämpfe aus der Arena México und Arena Coliseo von Televisa übertragen zu lassen. Dabei wurden die Kämpfe allein mit einem Kommentar versehen und geschnitten zu-

nächst samstags (Kämpfe der Woche) und sonntags nachmittags (Kämpfe von Freitag und Samstag) gesendet. Nach einem Streik der Kämpfer 1992<sup>344</sup> wurden die Sendezeiten zunächst gekürzt und sonntags nur ältere Kämpfe gezeigt, um nicht in direkte Konkurrenz zum einnahmestärksten Tag der Live-Veranstaltungen zu treten.

Durch die Gründung von Triple A, der folgenden Schwerpunktsetzung auf Fernsehvermarktung und die vorangetriebenen Innovationen im Showbereich wurde aus einem klassenspezifischen Live-Randphänomen Anfang/Mitte der 90er Jahre ein schichtenübergreifendes Fernsehspektakel. Auch andere Medien, die die großen finanziellen Möglichkeiten des 'neuen Genres' sahen, traten auf den Plan. Ab Mitte August 1996 stieg schließlich TV Azteca mit dem Unternehmen Promo Azteca ein und eröffnete mittels gesteigerter Showinszenierungen den Kampf um das *rating*.<sup>345</sup> In Folge kam es zur Überreizung und einem Überangebot, so dass das Interesse an Lucha Libre außerhalb der Fan-Kreise schnell wieder verebbte. Zuvor hatte jedoch die Verbreitung von Lucha Libre im Fernsehen bereits zu einer starken Abnahme der Zuschauerzahlen in den Arenen geführt.<sup>346</sup>

Eine ähnliche Entwicklung vollzog sich auf dem Print-Markt: Eine Vielzahl von neuen Fach-Zeitschriften wurde verlegt, 1999 waren jedoch nur vier übrig geblieben, die eine wöchentliche Berichterstattung über diesen Sport boten.<sup>347</sup> Der Herausgeber von Lucha Libre-*histo-*

---

344 Siehe Kap. 1: Lucha Libre als Sport/Die Gremien und Vereine der Kämpfer.

345 In der Presse war fortan von einem 'Krieg der Fernsehsender' die Rede; vgl. *La Jornada* 26.10.1996.

346 Zu Auswirkungen auf Zuschauerzahlen und folgende Proteste siehe Kapitel 1: Lucha Libre als Sport/Die Gremien und Vereine der Kämpfer.

347 Die älteste Zeitschrift ist *Box y Lucha*, seit 1953 praktisch in unveränderter Form auf dem Markt. Sie enthält neben dem wöchentlichen Programm Berichte und Photos der vergangenen Kämpfe, Interviews und Darstellungen von Kämpfern, Serien über die Geschichte Lucha Libres und Glossen über aktuelle Lucha Libre-Themen. Sie hält einen engen Kontakt zwischen Publikum und Kämpfern aufrecht und ist der traditionellen Form des Lucha Libre stärker verbunden als der von Triple A propagierten. Letztere wird von *Super Luchas* und *Luchas 2000* repräsentiert, beides farbig gedruckte dünne Hefte, welche hauptsächlich über Ereignisse und Kämpfer von Triple A informieren sowie spektakuläre Fotos von blutigen Kämpfen und wenig bekleideten Frauen publizieren. Hier können die Kämpfer nach US-amerikanischem Vorbild ihre Rivalitäten ausbreiten. Attraktiv für die *aficionados* sind die farbigen Poster, die die Hefte enthalten. Die Zeitschrift *Super Luchas* ist mit einem Preis von 8 Neuen Pesos (vgl.: ein Metroticket kostete rd. 0,6 NP; 1998) die teuerste. Schließlich existiert noch *Mi Lucha por los Rudos*

*rietas* Enrique Marroquín, der von dem Niedergang des Booms ebenfalls betroffen war, schildert den Prozess folgendermaßen:

¡Ah! mira lo que pasa es que ésto obedeció a un boom de la Lucha Libre. Llegó un momento en que se puso de moda y a todas horas veías Lucha Libre en la televisión, en los periódicos, por todos lados. Incluso la gente que no era aficionada a la Lucha Libre se interesaba por el teatro que armaron. Y la misma televisión provocó todo eso. Entonces ésto vino a que empezaran a salir muchísimas revistas de Lucha Libre, o sea fue una moda. Pero luego igual ya cuando empezó a terminar la moda, como ves ahorita en la televisión ya la Lucha Libre es muy poca, la siguen manteniendo porque tiene algo de público todavía. Y la gente que antes estaba metida en eso. Pero si ves en la televisión ya la gente que va a la arena es muy poca. Incluso hasta entran gratis. Entonces ya no es esa moda, duró unos cuantos años y se vino abajo. Y la gente la veía por televisión y era mejor verla en televisión que en historietita. O sea que la televisión también ayudó a que se deteriorara más la imagen. Ayuda a que se pongan de moda las cosas pero las quema más rápido. O sea, para televisión en seis meses, un año cuando mucho y se acabó.<sup>348</sup>

So wurde 2001 auch das Unternehmen Promo Azteca wieder aufgelöst. Die Übertragungen von Triple A und EMLL beziehungsweise CMLL auf dem Televisa-Kanal 9 wurden 2002 auf schlechtere Sendeplätze verbannt und erzielen geringere Werbeeinnahmen.<sup>349</sup> An ihrem früheren Platz wird nun American Football gezeigt.

### ***La Lucha innovadora* – Die strukturellen Veränderungen von Triple A**

Trotz der rückläufigen Zuschauerzahlen bietet die Kommerzialisierung durch das Fernsehen weitaus größere Gewinnmöglichkeiten durch Werbeeinnahmen als die reine Live-Vermarktung. Gleichzeitig ist durch das Medium Fernsehen die Erfassung von größeren Zuschauerkreisen – die womöglich nicht in eine Arena gehen würden – über einen längeren Zeitraum möglich. Um ein Lucha Libre-Programm für

---

*y los Técnicos*, ein im Din A 5-Format schwarz/weiß gedrucktes Heft, das ebenfalls eine Darstellung der vergangenen Kämpfe der Woche enthält. Daneben wird auf den Sportseiten einiger Tageszeitungen unregelmäßig in unterschiedlicher Ausführlichkeit über Lucha Libre berichtet.

348 Enrique Marroquín, Herausgeber bei EJE, Interview mit der Verfasserin, 12.6.1997, Mexiko-Stadt.

349 Siehe [www.galeon.com/satanicomansonlucha/lucha/luchalibre.htm](http://www.galeon.com/satanicomansonlucha/lucha/luchalibre.htm). Über Werbekosten und -einnahmen waren weder von den Fernseh- noch von den Lucha Libre-Unternehmen Angaben erhältlich.

das Fernsehen und für ein neues Publikum attraktiv zu machen und die mangelnde Live-Wahrnehmung zu kompensieren, müssen jedoch neue (Inszenierungs-)Strategien angewendet werden, damit Lucha Libre zu einem fernsehtauglichen Medienprodukt wird. Daraus ergibt sich nicht nur eine Konkurrenzstellung von Live-Programm zur Fernsehübertragung, sondern auch zwischen den Marktkonkurrenten des gleichen Produkts<sup>350</sup> und zwischen unterschiedlichen 'Medientexten' wie zum Beispiel Massensportübertragungen von Fußball, Football oder Boxen.

Mit der Gründung von Triple A 1992 durch Antonio Peña und Televisa begann daher 'eine neue Ära' des Lucha Libre. Der Anspruch Peñas lässt sich in drei Punkten zusammenfassen:

- durch neue Kampfstile, -elemente und Kämpferfiguren sollen
- neue Publikumsschichten für das Spektakel gewonnen und
- mehr Städte in ganz Mexiko erobert werden.

Diese zum Teil medium-abhängigen, vor allem jedoch gewinnorientierten Innovationen brachten strukturelle Veränderungen mit sich:

Da Triple A nicht über eigene Arenen verfügt, ist man gezwungen, Sport- oder Veranstaltungshallen in Mexiko zu mieten, um diese mit eigenen Kämpfern, der *Caravana Estelar*, in Monatsabständen zu bespielen. Um das Publikum via Fernsehen auch in den Zeiten zwischen den Live-Veranstaltungen für Lucha Libre zu interessieren und dabei den (sinnlichen) Verlust gegenüber einem Live-Erlebnis auszugleichen, müssen die Fernsehübertragungen immer spektakulärer und elaborierter werden. Dies wirkt sich dementsprechend wiederum auf die Erwartungen an die Live-events aus. Diese Entwicklung hat Philip Auslander ebenfalls am Beispiel von Rockkonzerten konstatiert: Er stellt die Erwartung der Zuschauer von Madonna-Konzerten dar, möglichst getreu die Video-Clips live präsentiert zu bekommen, wobei diese wiederum durch ihre Live-Aufführung als authentisch legitimiert sind, da man sie 'aufführen' kann. So verschieben sich die Referenz-

---

350 Vgl. Willems 2001 in seinem Aufsatz "Medientheatralität", S. 388: "Der Blick und die dramaturgische Anstrengung der Medienproduzenten richtet sich aber nicht nur direkt auf ihre Publika, die für sie sozusagen die letzte Instanz darstellen. Privilegierter Gegenstand der strategischen Beobachtung sind vielmehr auch die Marktkonkurrenten." Siehe dazu weiter unten die Annäherung der EMLL an Inszenierungsstrategien von Triple A.

punkte für *liveness*, Authentizität und Reproduktion, so wird die 'Kopie' zum 'Original'.<sup>351</sup>

Nach US-amerikanischem Vorbild führt Triple A viermal im Jahr große Sonderveranstaltungen durch, auf die die vorhergehenden Programme hinarbeiten.<sup>352</sup> So werden stets einige *story lines* und Feindschaften über einen längeren Zeitraum als im traditionellen Lucha Libre entwickelt, um dann in diesen Spezialveranstaltungen in Form von Masken-, Haarschopf- und Titelfämpfen aufgelöst zu werden. Auch die neu eingeführten Kampfmodalitäten wie Kämpfe in Käfigen (*Lucha en Jaula*), mit aneinandergeketteten Kämpfern (*Lumbo Jack* und *Bull Terry Match*), in einem Wasserbassin (*Lucha Acuática*), mit gemeinsam kämpfenden großen und kleinen Kämpfern (*Relevos Triple A*) und die *Lucha Libre Extrema*, in der alle Schläge und Requisiten erlaubt sind, orientieren sich an den US-amerikanischen Vorgaben der WWF und WCW. Da die *Comisión de Lucha Libre Profesional* von Mexiko-Stadt am rigidesten die Einhaltung von Reglement und Sicherheitsstandards überwacht, finden solche Kämpfe nur in den Provinzstädten statt.<sup>353</sup> Nach eigenen Angaben präsentiert sich das "Produkt

---

351 Vgl. Auslander 1999, Kap. 3.

352 Die Sonderveranstaltungen sind: "Guerra de Titanes", "TripleManía", "Verano de Escándalo" und "Rey de Reyes". "Reina de Reinas" findet dagegen nicht jedes Jahr statt.

353 So heißt es als 'Ziel' der *Caravana Estelar* auf der Homepage von Triple A, [www.triplea.com.mx](http://www.triplea.com.mx), ohne den Grund für die Unterscheidung von Hauptstadt und Provinz zu benennen:

"Otro de los objetivos iniciales de Triple 'A' y que hasta la fecha son todo un éxito, son las funciones de la Caravana Estelar. Estas consisten en llevar a lo largo y ancho de la República Mexicana, carteles de lujo y dejar a un lado lo tradicional, que los programas de este corte sólo fueran reservados para la capital."

Der aktuelle Präsident der *Comisión de Lucha Libre Profesional* im Distrito Federal, der Kämpfer El Fantasma, kritisierte 2001 in einem Bericht in *La Jornada* die Extremvariante von Lucha Libre, "La lucha libre extrema, un espectáculo suicida":

"[El Fantasma] [c]ritica la práctica de la lucha extrema y dice que este tipo de espectáculo no se presenta en el Distrito Federal porque Triple A, de Televisa, no cumple con las mínimas garantías de seguridad. Plantea: 'Aquí les pedimos seguros de vida, médico y familiar, además de seguros para proteger a los aficionados. Por eso esas luchas Triple A las celebra en provincia, donde sí le dan todas las facilidades y el luchador está protegido [sic!]'", *La Jornada* 5.11.2001.

Triple A"<sup>354</sup> in ganz Mexiko in 14 Arenen, die 2 800 bis 18 000 Zuschauern fassen.<sup>355</sup>

Gleichzeitig müssen sowohl Live-Veranstaltungen als auch Fernsehübertragungen ebenfalls für ein Publikum verständlich und interessant sein, das diese Entwicklungen nicht über Monate verfolgt, sondern entweder unregelmäßig Triple A im Fernsehen anschaut oder allein zu den circa alle vier Monate stattfindenden Live-Aufführungen in den Provinzstädten geht.

Daher sind alle Einzelprogramme in sich spektakulär genug, um auch ein Publikum ohne besondere Kenntnisse von Regeln, Ablauf, Kämpferfiguren und *angles* zu fesseln. Dazu benutzt man häufig schnelllebige Effekte wie fließendes Blut, das Zerreißen der Masken in so gut wie jedem Kampf und gesteigerte Gefahr und Gewalt. Darüber hinaus wird versucht, durch immer aufwendigere Musik-, Licht- und erotisierende Showeinlagen für jeden Geschmack attraktive Elemente einzuflechten. So warb eine sich kurz am Boom beteiligende Firma Gerry Piug, die anschließend wieder verschwand, 1992 in einer zweiseitigen Anzeige in der Zeitschrift *Box y Lucha* für eine Sonderveranstaltung mit dem Versprechen:

La empresa garantiza que en las 5 luchas habrá sangre, máscaras rotas, golpes inigualables, lucha aérea, grecoromana [sic!] e intercolegial.<sup>356</sup>

Eine weitere Erneuerung sind die so genannten *conceptos*: Dabei handelt es sich um den Zusammenschluss von Kämpfern, die gemeinsam eine Idee, 'ein Konzept' verkörpern, das sich an jeweils bestimmte Segmente der Bevölkerung richtet und diese zur Identifikation einlädt. Die Schaffung der *conceptos* erlaubt es auch, der vor allem in den Anfangsjahren des Unternehmens hohen Fluktuation der Kämpfer entgegenzuwirken, da man einzelne Kämpfer austauschen kann, ohne die Grundidee einer Gruppe zu verlieren. Zudem ergeben sich Rivalitäten bereits allein durch die Zugehörigkeit zu einer der Gruppen, so dass auch ohne

---

354 Vgl. Interview mit dem Programmchef von Triple A, Marcos Medina, 11.6.1997, Mexiko-Stadt:

"El 'producto Triple A' ha llegado a otros públicos, a todos los estratos sociales a través de la televisión y la Caravana Estelar que llena grandes plazas para precios moderados, entradas para todo tipo de público."

355 Nach [www.triplea.com.mx](http://www.triplea.com.mx).

356 *Box y Lucha* 4.9.1992, S. 25 f.

Vorwissen über Narrationen oder Plots der Konflikt verstanden wird: Die "Barrio Boys" als Verkörperung der angepassten Mittelschichts-Jugendlichen haben a priori eine 'Rechnung', einen *pique* mit "Los Vatos Locos" oder "Los Diabólicos" zu begleichen, die die rebellischen Vorstadt-Kids und ihre Gangs repräsentieren. Diese klare Polarisierung wird auch für eine weitere dramaturgische Neuerung von Triple A benutzt: Häufig kämpfen im Ring nicht nur die für den jeweiligen Kampf festgelegten *luchadores*, sondern als Überraschungsmoment kommen ihnen Kämpfer anderer *conceptos* zu Hilfe, was nur scheinbar zu einem chaotischen Verlauf führt.<sup>357</sup> Da es sich um a priori festgelegte Gruppenzugehörigkeiten handelt, sind die Auseinandersetzungen auch bei nicht regelmäßiger Rezeption dennoch sofort überschaubar und plausibel. Gleichzeitig wird dem Publikum eine Parteinahme durch Identifikation mit den Zielgruppen verkörpernden *conceptos* leicht gemacht. Zur Anschaulichkeit sollen im Folgenden einige *conceptos* mit Hilfe der Beschreibungen von Triple A vorgestellt werden, um die Marketingstrategie zu verdeutlichen:

#### VATOS LOCOS:

Nacieron luchisticamente el 16 de Mayo de 1998 en la Plaza de Toros de Torreón, Coahuila; con el Picudo como su Jefe máximo, estos cuatro chavos banda han sembrando el horror sobre los rings de todo el país, ya que tanto Nygma, Charly Manson y May Flower [sic!] se acoplaron a las mil maravillas, para ser considerados en su momento como una de las mejores Cuartetas de la Tres Veces Estelar. [...]

A su salida llenaron los huecos Espíritu y Silver Cat, mismos que le han dado nuevos bríos a un equipo que desde que apareció causo polémica, tanto por su forma de luchar, como por sus caracterizaciones. [...]

#### EXOTICOS:

Concepto que vino a tomar su segundo aire con la mano del Lic. Antonio Peña, pues cabe recordar que desde antaño hombres de este estilo han aparecido en la escena luchística. Y ahora en pleno siglo XXI han llegado con nuevos bríos bajo la batuta del de Torreón, Coahuila, Pimpinela Escarlata, seguido por May Flowers [sic!], secundados ni más ni menos por Polvo de Estrellas y de algunos otros que han aparecido fugazmente.

Aunque muchos aficionados y conocedores del medio no simpatizan con su forma de comportarse sobre el cuadrilátero, los Exóticos han callado sus bocas con su esfuerzo en cada combate, dejando en claro que el nombre no es el que lucha, sino el hombre.

357 Der bei einigen Veranstaltungen verwendete sechseckige Ring verstärkt den ungeordneten Eindruck, da die Zuordnung der *rudos* bzw. *técnicos* zu ihren jeweiligen Ecken uneindeutiger ist.



Con besos y caricias a sus oponentes tratan de eclipsarlos, para de inmediato propinarles castigos aun más recios y efectivos que el de sus camaradas. Un espectáculo lleno de emociones y risas nos brindan Los Exóticos o también conocidos como gladiadores Indefinidos.

#### BARRIO BOYS:

Cada uno de los Conceptos creados por el Lic. Antonio Peña van dirigidos [sic!] a un sector muy especial de la sociedad, y en el caso de 'Los Chicos del Barrio', no podía ser la excepción.

Trío integrado por jóvenes ansiosos de triunfo, de querer sobresalir en una profesión bastante competitiva. Billy Boy, Alan y Decnnis [sic!], han aprovechado la oportunidad que se les ha dado, no importándoles el tenerse que enfrentar a tercias experimentadas como la de Los Diabólicos, con quienes sostienen tremenda rivalidad, misma que llegaría a duelos de apuesta [...]

Su estilo para gladiar bien podría definirse en unas cuantas palabras: destreza, espectacularidad y espontaneidad, que van de la mano con su ímpetu de llegar a sitios insospechados.

En pleno tercer milenio, Los Barrio van directo a la idolatría no solo de jóvenes, sino de todo tipo de público, pues su concepto va enraizado a las patinetas y a los patines de diablo que saben utilizar para ir mermando a sus rivales.

#### BRUJAS:

Las bellas mujeres no fueron olvidadas en lo que ha [sic!] Conceptos se refiere, el Lic. Antonio Peña les dió su lugar para crear la Tripleta de Las Brujas, conformada por Miss Janeth, Xóchitl Hamada y Rosy Moreno, un grupo de damiselas que armaban tremendo alboroto en escenario donde se paraban.

Durante su corta estancia dentro de la Tres Veces Estelar, estas 'hechiceras' pusieron a temblar a mas de una técnica, pues sus desalmados castigos hacían mella en sus desconcertantes rivales.<sup>358</sup>

Bei der Figurengestaltung, den Kostümen, Requisiten (die "Barrio Boys" bringen zum Beispiel ihre Skateboards mit in den Ring), der Musikbegleitung und dem jeweiligen Auftreten werden auf einzelne Versatzstücke von Gruppen-Kulturen und Insignien von Gruppenidentitäten zurückgegriffen.

Wie Gebauer und Alkemeyer für die neuen Spiele und Sportarten wie zum Beispiel Inline-Skaten darlegen (Gebauer/Alkemeyer 2001), erfolgen Gruppen- und Gemeinschaftsbildung dort nicht mehr in festen

---

358 Aus <http://www.triplea.mx>. Zu dem *concepto* Las Brujas siehe auch Kapitel 5: Von Malinche bis Miss Janeth .../Die Figuren und ihre Erzählungen, zu den *Exóticos* siehe Kapitel 6, Pimpinela Escarlata ... Nach Angaben von Mayflower im Interview mit der Verfasserin, 19.11.1998, Mexiko-Stadt, verbannte Televisa 1996 allerdings die *Exóticos* aus seinen Übertragungen, so dass bei Kämpfen, die im Fernsehen gezeigt werden, Mayflower zu einem der Vatos Locos wurde. Die *Exóticos* existieren also nur noch für nicht vom Fernsehen ausgestrahlte Kämpfe.

Rahmen, sondern werden jeweils aufs Neue durch Attribute performativ hergestellt. Das heißt, Gemeinschaft wird durch den Rückgriff auf Rituale, Kodes und Zeichen, sog. Lebensstil-Elemente, die jeweils spezifischen Gruppen zugeordnet sind, erzeugt.<sup>359</sup> Zugehörigkeit, Identifikation und damit einhergehend Distinktion und Abgrenzung werden situativ von den Anwesenden selbst etabliert und bestimmt. Triple A bedient sich dieser Elemente der performativen Erzeugung von Gemeinschaft, um über den Ring hinaus Identifikationsmöglichkeiten für unterschiedliche soziale Gruppen der mexikanischen städtischen Gesellschaft zu schaffen und diese durch die Aufführung gruppenspezifischer Selbstbilder, Wertvorstellungen und Mythologien an das *event* Lucha Libre zu binden. Da jedoch auch diese spezifischen, hier evozierten Gruppen a priori in die Kategorien *rudos* beziehungsweise *técnicos* eingeteilt werden, zeichnet sich als Konsequenz eine Entwicklung ab, die bereits das US-amerikanische Wrestling in seiner Dramaturgie beherrscht: Gut beziehungsweise böse sind die Kämpfer aufgrund der Repräsentation von gesellschaftlichen Klischees. Dies entscheidet über ihre Zugehörigkeit zum hegemonialen Wertesystem beziehungsweise bewirkt ihren Ausschluss. Der jeweils gewählte Kampfstil spielt nur eine sekundäre Rolle. Die Übernahme dieser dramaturgischen Richtlinie durch Triple A bewirkt eine moralisch wertende Kommentierung gesellschaftlicher Gruppen und deren in der Arena inszenatorisch postuliertem Verhalten, die weit über die Darstellung von 'fairem' und 'unfairem' Agieren des traditionellen Lucha Libre hinausgeht.

### **Das Produkt: Die Fernsehübertragung als Show**

Die Fernsehübertragung von Lucha Libre, zumeist ein 60 beziehungsweise 90-minütiger Zusammenschnitt mehrerer Programme oder verschiedener Kämpfe eines Abends, arbeitet mit spezifischen filmischen Mitteln wie Schnitt, Vertonung, Kommentierung, *slow-motion*-Wiederholung und dem Einbau von Interview- und Spielszenen, um ein telegenes, rezeptorisch adäquates Produkt zu bieten. Denn schließlich muss sie den Verlust an sensorischen und erlebnisnahen Eindrücken, die ein Arenenbesuch mit sich bringt, durch visuelle Effekte ausglei-

---

<sup>359</sup> Zur "Indexikalität" von modischen Zeichen und der Symbolisierung von Zugehörigkeiten vgl. Würtz/Eckert 1998.

chen und zudem mit anderen Medienprodukten konkurrieren. Gleichzeitig besitzt die Fernsehrezeption einige Vorteile gegenüber der Live-Veranstaltung von Lucha Libre, die in einer Megalopolis wie Mexiko-Stadt eklatant hervortreten: In der Großstadt müssen von vielen Zuschauern sehr große Entfernungen zurückgelegt werden, um zu einer Arena zu gelangen. Zudem befinden sich diese häufig in jenen *barrios* wie zum Beispiel Tepito (Arena Coliseo), die abends, zum Ende der Veranstaltung, als gefährlich gelten. Dies – und das zum Teil raue Ambiente in den Arenen – hält vor allem bürgerliche Bewohner Mexiko-Stadts von den Live-Veranstaltungen fern. Die traditionellen Zuschauer der Arenen, finanziell nie üppig ausgestattet, bleiben ebenfalls immer häufiger zu Hause und verfolgen dort die Kämpfe: Man spart in diesen immer schwieriger werdenden Zeiten Anfahrts- und Eintrittsgelder und die früher übliche Verköstigung der Familie. So nimmt es nicht wunder, dass seit Einführung des Mediums Fernsehen man – zunächst in den USA – für das "home theatre"<sup>360</sup> warb, denn es böte größere Bequemlichkeit gegenüber der Live-Veranstaltung bei gleichzeitig vergleichbarer Rezeption: Man bekäme das Gleiche geboten, nur besser und angenehmer.

Philipp Auslander stellt in seiner Untersuchung die Frage, warum dennoch Live-Veranstaltungen weiterhin besucht und häufig mit höherem Prestige und kulturellem Kapital verbunden werden als medialisierte Formen.<sup>361</sup> Er verwirft die häufig vorgebrachten Argumente, das Live-event böte größere Sinnesreize und stelle eine Gemeinschaft – von Akteuren und Zuschauern sowie Publikum untereinander – her. Denn es würden, so seine Begründung, auch bei medialisierten Darbietungen alle Sinne einbezogen, wenn auch in anderer Weise als bei ei-

---

360 Auslander 1999, S. 6. Siehe das von ihm zitierte Buch von 1958, 'A Primer for Playgoers': "The tremendous personal comfort of relaxing at home in an easy chair and seeing some of the top names in the theatre world perform in a variety of three or four programs in a single evening. This involves a greater degree of physical comfort than come home weary from the day's work, wash, dress, hurry, drive through heavy traffic, find a place to park, walk to the theatre, pay an ever-increasing admission, sit on the same chair for two hours, then fight traffic and arrive home very late." Auslander 1999, S. 17.

361 Zum Folgenden siehe Auslander 1999, S. 53 ff. Zu beachten ist hier jedoch, dass Auslander von unterschiedlichen "mediatized performances" wie Übertragungen auf Großbildleinwänden im öffentlichen Raum, Musik-Raves etc. ausgeht, im Falle von Lucha Libre als Alternative zur Live-Veranstaltung aber nur die Fernsehübertragung existiert, die zumeist im familiären privaten Kreis rezipiert wird.

ner Live-Veranstaltung. Dem ist entgegenzuhalten, dass bei den Live-Programmen von Lucha Libre ein wesentlicher Anreiz die körperlich spürbare Atmosphäre ist, die weit über visuelle und auditive Sinnesindrücke hinausgeht. In diesem Sinne ist Fischer-Lichte (2001: 20 ff.) zuzustimmen, die darlegt, dass bestimmte Wirkungsweisen und Atmosphären von der leiblichen Präsenz der Akteure und Zuschauer abhängig sind, während andere Effekte und Wahrnehmungsmuster sehr wohl auch bei Medienreproduktionen zum Tragen kommen. Die Atmosphäre, die den Zuschauer beim Betreten des Raumes erfasst – im Lucha Libre bereits beim Annähern an die Arena –, stimmt ihn bereits entscheidend auf das zu Erwartende ein. In der Arena selbst ist es dann gerade die körperliche Nähe zu den Kämpfern, die berührt und direkt angesprochen und angeschrien werden können, die direkte Interaktion mit ihnen ebenso wie die Wahrnehmung der anderen Zuschauer, das Wetteifern der Kommentare und Zurufe, das alles zusammen ist ausschlaggebend für die lustvolle Wahrnehmung einer Live-Veranstaltung des Lucha Libre. Schließlich genießt das Publikum, wissentlich Teil des Spektakels zu sein. Es sei hier noch einmal Monsiváis angeführt, der die Rezeption von Lucha Libre im Fernsehen strikt ablehnt, da deren wichtigster Aspekt wegfallen würde:

Tal vez el más profundo de los escenarios de la lucha libre se localice en la zona de los gritos, ese elevadísimo juego diabólico que construye el evento, apuntala [sic] al ídolo, desfoga al espectador, reinventa la Guerra Florida. '¡Queremos sangre! ¡Rómpele su madre! ¡Friégatelo! ¡La quebradora, cabrón! ¡No lo dejes! ¡No te quedes ahí parado!' [...] Los gritos son ecos de sí mismos, la precipitación auditiva que se deconstruye en sonidos feroces, sonidos de aprobación, sonidos que animan a la continuidad de las generaciones arriba del ring. [...] <sup>362</sup>

Die Publikumszurufe sind im Fernsehen nicht nur schlecht wahrzunehmen, sie werden auch zensiert und herausgeschnitten, da sie in ihrer Obszönität und Drastik den ethischen und moralischen Vorgaben des Senders Televisa nicht entsprechen – wie auch die homosexuell konnotierten Kämpfer, *Los Exóticos*.

Auslander geht weiterhin davon aus, dass Gemeinschaft, *comunidades*, auch bei gemeinsamer Rezeption medialisierter Performances entstehe und nicht eigentlicher Sinn von Live-Aufführungen sei (Auslander 1999: 56):

---

<sup>362</sup> Monsiváis unveröffentl. Manuskript, S. 3.

My point is simply that communality is not a function of liveness. The sense of community arises from being part of an audience, and the quality of the experience of community derives from the specific audience situation, not from the spectacle for which that audience has gathered.

Grundsätzlich mag dies richtig sein. Im Falle von Lucha Libre bildet sich jedoch durch die physische Präsenz von Kämpfern und Zuschauern und deren Interaktion eine spezifische Komplizität und Intensität zwischen allen Beteiligten, die den Erfolg der Veranstaltung wesentlich bestimmen. Es ist die in Kapitel 3 beschriebene rituelle Bedeutung von Lucha Libre, die bei der Rezeption via Fernsehübertragung entfällt, da weder die *communitas*-Erfahrung noch das *flow*-Erlebnis durch das Zuschauen am Fernsehschirm ermöglicht werden. Auch die kathartische Wirkung der stellvertretend vorgeführten Gewalt entfaltet sich – wenn überhaupt – bei einer Fernsehrezeption nur in äußerst verminderter Form. Ausschlaggebend für sie ist ja gerade das Zusammenspiel von *luchadores* und Publikum während der legitimierten Transgressionen. So wird dem rituellen, gemeinschaftlichen festlichen Erleben die Erfahrung von medialer Intimität entgegengesetzt: Durch *close-ups*, Interview- und Spielszenen wird einerseits eine in der Arena in dieser Form nicht zu erreichende Nähe zum Kämpfer geschaffen, andererseits schafft der 'Medienfilter' – die mediale Kontrolle über das Wahrzunehmende – eine größere Distanz. Die Anthropologen Dayan und Katz schreiben in diesem Sinne über medialiserte Rituale:

They [Dayan/Katz; *Anm. d. Verf.*] distinguish the media event as 'altogether another experience' involving a new form of spectatorship which transposes 'the celebration into an intimate register'.<sup>363</sup>

Die Lucha Libre-Unternehmen bedienen sich daher neuer Mittel, um ein zwar different, aber dennoch attraktiv wirkendes Fernseh-Unterhaltungsprodukt zu bieten. Beide 2001 noch im Fernsehgeschäft aktiven Unternehmen – Triple A und EMLL (inkl. CMLL) – arbeiten mit Televisa zusammen. Dementsprechend müssen sie ihre Übertragungen an die Maßstäbe dieses Konzerns anpassen. Dies führt zwangsläufig zu einer Annäherung der in der Übersetzung vom Live- zum medialisierten Spektakel benutzten konzeptionellen und ästhetischen Mittel. Dennoch bleiben auch bei den Fernsehshows Unterschiede in der Darstellung und der jeweiligen Schwerpunktsetzung der beiden Firmen

---

363 Dayan/Katz 1987, hier zitiert nach Pink 1997, S. 179.

bestehen, die bei den Live-Veranstaltungen umso deutlicher hervortreten. Im Folgenden werden einige Inszenierungsstrategien einer 65-minütigen Übertragung von einem Programm von Triple A<sup>364</sup> und einer 90-minütigen Aufzeichnung von Kämpfen des CMLL<sup>365</sup> analysiert, um daraus Schlüsse auf sich abzeichnende Entwicklungslinien und auf Auswirkungen auf das Live-Phänomen zu ziehen.

Zunächst einige grundsätzliche Charakteristika: Beide Programme bestehen aus Aufnahmen von Kämpfen in der Arena und deren *slow-motion*-Wiederholungen, Showeinlagen der Kämpfer und der sie begleitenden Frauen ("valets"), Interviews mit den Kämpfern am Ring (CMLL/Triple A) beziehungsweise in einem Fernsehstudio (Triple A), Spielszenen der Kämpfer außerhalb der Arenen, Eigenwerbung in Form von *trailern* für zukünftige beziehungsweise vorherige Kämpfe, kommerzieller Fremdwerbung und im Falle von Triple A aus zusätzlichen Studioaufnahmen im Format von Informationssendungen über ihre Kämpfer. Dabei fallen die Gewichtungen der jeweiligen Programmpunkte unterschiedlich aus:

**Triple A:** 26'30 Minuten Kampfszenen gegenüber 23'25 Minuten Spiel-, Interview- und Showszenen sowie 11'15 kommerzielle Werbeminuten;

**CMLL:** Kampfszenen: 50' Minuten, Spiel-, Interview- und Showszenen: 18'20 Minuten, kommerzielle Fremdwerbung: 16'50 Minuten.

Sicherlich sind diese Daten nicht uneingeschränkt repräsentativ, da beide Programme zum Beispiel zu unterschiedlichen Zeiten (CMLL vormittags, Triple A nachts) gesendet wurden und CMLL ein besonders attraktives Programm mit einem Championkampf und einem Kampf *Cabellera vs. Cabellera* bot. Dennoch ermöglichen diese Beispiele Schlussfolgerungen über die unterschiedliche Ideologie beider Firmen, die ja gleichermaßen mit dem Fernsehkonzern Televisa verbunden sind.

Es lässt sich ablesen, dass nicht mehr der Kampf im Ring das wesentliche Element in der Fernsehübertragung von Triple A ist, sondern

---

364 Video-Aufzeichnung des Triple A-Programms von Samstag, dem 24.11.2001 auf dem Televisa-Kanal 9, 23-24:05 Uhr, Wiederholung von Freitag, 23.11.2001, 23.15 Uhr.

365 Video-Aufzeichnung des CMLL-Programms von Samstag, dem 24.11.2001 auf dem Televisa-Kanal 9, 10:30-12 Uhr.

die Herstellung eines umfassenderen Meta-Produkts. Dabei spielt die körperliche Auseinandersetzung nur noch eine zwar notwendige, aber sekundäre Rolle. Die intime Beziehung zwischen Zuschauern und Kämpfern, die sich sowohl physisch als auch in der Idee ausdrückt, unter der Maske befände sich einer seinesgleichen, wird bei Triple A bereits in der Arena durch strikte Abgrenzungen zwischen Ring und Zuschauerreihen verhindert. Stattdessen werden die Kämpfer im Fernsehen durch die Studioszenen und Showeinlagen zu Protagonisten einer glamourösen Starwelt. Ihre Bindung an das Publikum drückt sich allein in ihrer marktwirtschaftlich geplanten Repräsentation verschiedener Bevölkerungsschichten aus. Die Spielszenen lassen die Kämpfer zu Mitspielern einer *telenovela* werden, deren Voranschreiten nur noch partiell vom Kampf in der Arena abhängig ist. Dem Verlust von Nähe im Fernsehprodukt versucht man zum einen mit filmischen Mitteln wie *close-ups* und *slow-motion*-Wiederholungen entgegenzuwirken, zum anderen werden die Zuschauer durch die Nachrichtenblöcke und Studioszenen zu vermeintlichen Insidern über Plots, Figuren und Spielorte gemacht.<sup>366</sup> So erscheint auch die im Kapitel 2 dieser Untersuchung unter "Die Narrationen und die Dramaturgie des Lucha Libre" geschilderte Verfolgung des Kämpfers "La Parka" in den Umkleideraum unter diesem Aspekt sinnvoll: Während eines Live-Programms von Triple A werden auch Szenen inszeniert, die nur das Fernsehpublikum sehen kann. So wird es in eine scheinbar privilegierte Position versetzt.

Durch die Film-Schnitte werden langsamere Momente der Kämpfe eliminiert und das Tempo der Vorführung wird insgesamt erhöht. In den *slow-motion*-Wiederholungen werden nur die spektakulären Sprünge gezeigt, so dass der Eindruck entsteht, der Kampf bestünde nur aus solcherart Höhepunkten.

Die so entstehenden relativ kurzen Kampfsequenzen zeigen einen Kampfverlauf, der teilweise unverständlich bleibt. Durch Kommentare und Rundeneinleitungen muss er wieder nachvollziehbar gemacht werden. Das heißt, in der Übertragung verschiebt sich die Beziehung zwischen Bild und Ton hin zur Dominanz der oralen Narration, die durch

---

366 Diese Vertrautheit mit 'seinen' Kämpfern wird durch andere Medien wie Presse etc. noch verstärkt und ist in den USA Hauptbestandteil der Show. So war es zum Beispiel bei einer Veranstaltung der WWF in der Berliner Deutschlandhalle 1997 beeindruckend zu erleben, dass das vorwiegend jugendliche Publikum die jeweiligen US-Kämpfer bereits bei der Angabe ihres Gewichtes: "Und jetzt kommt mit einem Lebendgewicht von 225 Pounds ..." identifiziert hatte und jubelnd begrüßte.

teilweise (ungewollt, da der Kommentar live ist?) auftretende Ton-Bild-Scheren noch verstärkt wird. Generell hat bei der Fernsehshow nicht mehr der Kämpfer die Kontrolle über seine Darstellung, sondern die Fernsehtechnologie bestimmt Repräsentation und Rezeption. Gerade die Kommentatoren filtern und konditionieren die Wahrnehmung des Publikums essentiell: Bei Triple A sind es stets zwei Kommentatoren, die, dem US-amerikanischen Vorbild folgend, parteiisch sind, während bei EMLL beziehungsweise CMLL *rudo*- und *técnico*-Kommentator von einem 'Spezialisten' flankiert werden, der technische Details etc. erklärt und Können und Verlauf objektiv zu beschreiben sucht. Bei Triple A befinden sich die Kommentatoren am Ring in der Arena, zumindest das in ihrer Nähe sitzende Publikum nimmt teil an diesem 'Fernsehkommentar'.

Was bedeutet das? Die Parameter von *liveness*, Reproduktion und Authentizität verschieben sich. Der aus dem Fernsehen bekannte Kommentar wird zum Zeichen von *liveness*, er ist 'direkt am Geschehen dran' und verleiht ihm dadurch Authentizität: Alles ist so, wie man es aus dem Fernsehen kennt. Dabei tritt jedoch auch eine Verschiebung innerhalb des Paradigmas 'Authentizität' ein: Wie Philip Auslander (1999: 62 ff.) feststellt, besteht das Konzept 'Authentizität' nicht essentialistisch, sondern steht immer in Korrelation zu seinem Gegenpol 'nicht authentisch'. Beide Pole verändern sich im historischen Kontext, sie sind ideologisch und diskursiv hergestellt und variieren je nach Genre. Im traditionellen Lucha Libre organisieren sich die Pole aufgrund der Dichotomie zwischen Sport und Show: Aus der Sicht des Sports ist Lucha Libre "the inauthentic Other" (Auslander 1999: 71) und behauptet sich deshalb innerhalb dieser Dichotomie mit Hilfe des offiziellen Diskurses des 'harten Wettkampfs harter Männer'. Im modernen Lucha Libre stehen sich dagegen genre-immanent die Pole Fernsehshow (= Authentizität) und Live-Veranstaltung (= Kopie) gegenüber. Dabei versucht die Live-Veranstaltung, sich durch Insignien und Zeichen des Medienprodukts an die 'Authentizität' der Übertragung anzunähern und dadurch zu legitimieren. So wirbt Triple A für seine Veranstaltungen mit dem Motto: "[...] inklusive Fernsehkameras und allem, wie man es aus dem Fernsehen kennt [...]" Die in der Fernsehübertragung nur kurz eingeblendeten Bilder vom Publikum fungieren allein als weiterer Beweis der Authentizität des Live-Geschehens, ohne dass die Rolle der Zuschauer in der Arena – die bei Triple A im Vergleich zur EMLL stark eingeschränkt ist – real dargestellt wird. Sie



werden in der Fernsehshow – ähnlich dem Publikum von Massensportveranstaltungen – zu telegenen Statisten.

Bei dem Fernsehformat vom CMLL stehen trotz der Showelemente die Kampfscenen und -abläufe im Vordergrund. Sie sind ebenfalls geschnitten, jedoch ist der Kampf stets nachvollziehbar, er ist Dreh- und Angelpunkt der gesamten Show. Die Kommentatoren halten sich in ihren Beiträgen eng an das Geschehen im Ring, daneben wird über das Ambiente in der Arena gesprochen, um diesen Teil des Spektakels zumindest verbal zu vermitteln. Einen relativ großen Raum nehmen Aufnahmen des Publikums ein, man sieht die Zuschauer vor allem in Verbindung mit den Kämpfern. Vor dem Bildschirm sitzend, können die Fernsehzuschauer zumindest visuell an den Interaktionen zwischen Publikum und *luchadores* teil haben. Dieser wichtige Aspekt des traditionellen Live-Kampfes wird also explizit thematisiert. Für die Fernsehshow hat auch CMLL Spielszenen mit seinen Kämpfern gefilmt, der Einlauf der Kämpfer in den Ring ist mit Musik, Licht, Nummern-Girls<sup>367</sup> und Gesten der Kämpfer aufwendig inszeniert. Damit passt sich der CMLL an die Sehgewohnheiten des neuen Fernsehpublikums von Lucha Libre an. Gleichzeitig können jedoch 'Traditionalisten' ausgiebig den Kampf verfolgen. Auch in ihren Live-Veranstaltungen bieten die EMLL und der CMLL variable Formate an, um ein möglichst breites Spektrum zu bedienen: Während in kleinen und mittleren Arenen wie der Arena Coliseo die traditionelle Variante des Lucha Libre ihren Platz hat, finden in der großen Arena México häufig Kämpfe statt, die von einem größeren Showangebot flankiert werden. Als deren Vorbilder sind unschwer Triple A und das US-amerikanische Wrestling auszumachen. Auch bei diesen Programmen werden jedoch Kämpfe ausgetragen, die zwar inzwischen wesentlich mehr 'Luftkampf'- und akrobatische Elemente – *la lucha aérea* – beinhalten als früher, aber

367 Zur unterschiedlichen Inszenierung von Frauen im traditionellen und modernen Lucha Libre siehe folgendes Kapitel 5: Von Malinche zu Miss Janeth .../Tradition und Moderne. Vgl. zur medienabhängigen Inszenierung und Rezeption von Frauen die Analyse von Sara Pink, die am Beispiel des spanischen Stierkampfes nachweist, dass im spezifischen Fall das 'Eindringen' von Frauen in diese Männerdomäne durch die Fernsehinszenierung erleichtert wird, da die geschlechtsspezifische 'Inkompatibilität' von Frauen mit der Stierkampfarena eher im rituellen Rahmen der Live-Vorführung zum Tragen kamen, während die Fernseh narration durch einen anders gewichteten Diskurs sehr wohl Frauen einen Platz in der Darstellung 'Stierkampf' bietet. Siehe Pink 1997, Kap. 8.

nicht nur aus sensationalistischen Momenten wie Blutvergießen und der Demaskierung eines Kämpfers bestehen. Sie verbinden vielmehr die choreographierten Abläufe von Griffen und Sprüngen mit der Theatralisierung von Gewalt und Gerechtigkeit und setzen auf die daraus erwachsenen Publikumsreaktionen.

### **Die Zukunft von Lucha Libre, oder: *The show must go on – to where?***

In Mexiko ist im Lucha Libre-Milieu angesichts der Wiedereinführung von Fernsehübertragungen und den darauf folgenden Veränderungen eine Diskussion über die Zukunft des Lucha Libre entbrannt. Zum einen haben vor allem die kleinen Arenen mit massivem Publikumsrückgang zu kämpfen, zum anderen ergeben sich für einen Teil der Kämpfer durch die Fernsehübertragungen und deren kommerzielle Aspekte verbesserte Verdienst- und Karrierechancen. Darüber hinaus symbolisiert die Debatte einen Generationenkonflikt zwischen den Kämpfern sowie dem Publikum. Ehemalige und ältere Kämpfer beziehungsweise Zuschauer stehen den Innovationen äußerst kritisch gegenüber, während sich das neu gewonnene jugendliche Publikum bei der traditionellen Variante langweilt und die aus dem Fernsehen bekannten Effekte erwartet. So beschreibt der ehemalige Kämpfer Mayolo Romero Pedraza (\* 11.5.1925) die heutige Reaktion auf seinen Kampfstil folgendermaßen:

[...] porque la afición actual es muy distinta a la de antes y la afición actual se dedica exclusivamente a los luchadores actuales. [...] Ya no es el mismo espectáculo que se daba antes. En una ocasión yo regresé ocasionalmente a luchar después de que me retiré, obligado por unos amigos, que vente, nos falta gente, vente vamos a luchar y fuí. Empezé a luchar y me empezó a chirriar el público, que a qué horas empezaba la lucha, porque andaba yo llaveando y en el suelo, llaveando y contrallaveando y todo, y me gritaban que a qué hora empezaba la lucha [...]<sup>368</sup>

Kritik wird an der Überbewertung der Showelemente geübt, denn sie mache das Lucha Libre lächerlich und nähme ihm die Glaubwürdigkeit.<sup>369</sup> Durch die Nummern-Girls und das gesteigerte Gewaltniveau sei

368 Mayolo Romero Pedraza im Interview mit der Verfasserin, 14.11.1998, Mexiko-Stadt.

369 Vgl. den Kommentar erfolgreichen Kämpfer Mil Máscaras: "Lo que Televisa hace o lo que presentan las televisoras estadounidenses [sic!] es vulgaridad, circo y negocio. De un espectáculo serio, familiar, la lucha libre actual se convirtió en ne-

das Spektakel nicht mehr für Familien geeignet. Desgleichen brächte der Hang zu immer spektakuläreren Sprüngen und Manövern im Ring ein erhöhtes Verletzungsrisiko mit sich, während gleichzeitig die Kämpfer nicht mehr ausreichend ausgebildet seien, da es mehr auf visuellen Eindruck denn auf Kampfkunst ankäme.

Demgegenüber argumentieren die Betreiber von Triple A, dass das Publikum Innovationen fordern würde, denen man sich anpassen müsse. Von der Kommerzialisierung und Vergrößerung des Zielpublikums würden nicht nur die Star-Kämpfer profitieren, sondern insgesamt sei Lucha Libre so auch gesellschaftsfähig geworden.

Abgesehen von Vertretern von Triple A schätzen Beteiligte und Fans die Zukunft des Lucha Libre angesichts der sinkenden Zuschauerzahlen zumeist pessimistisch ein, Stimmen wie die folgende sind häufig zu hören:

La lucha, yo creo, la lucha va a morir. La tradicional y la moderna. Las arenas están cada vez más vacías. A la gente ya no es tan fácil hacerla tonta. Y la gente ya muchas veces se da cuenta de que están actuando, de que es circo, y van ir abandonando las arenas. [...] Yo pienso que la lucha tradicional ya murió, definitivamente. [...] La de arena, ya murió. Ya son las últimas patadas de ahogado [...] Ahora, dentro de la lucha moderna ya está habiendo cambios muy importantes que van a terminar por matar a la lucha ésta y tal vez, empiecen a tomar algo de la tradicional para no hacerla tan [...] pues, tan corriente.<sup>370</sup>

Als Gegenstrategie werden unterschiedliche Ansätze diskutiert: Einige gehen davon aus, dass sich die Medien aufgrund der Übersättigung langfristig aus dem Geschäft mit Lucha Libre wieder zurückziehen werden und dann das Spektakel wieder zu seiner traditionellen Form zurückfinden wird.<sup>371</sup> Andere Beteiligte fordern eine offizielle Reg-

---

gocio, en el que prevalecen los intereses de unos cuantos. Es basura y copia de lo que se hace en Estados Unidos. Ahora resulta que para ir a luchar necesitamos edecanes semidesnudas, humito blanco, música ruidosa y hacer cuanta payasada o teatrillo digan los empresarios de la televisión." Aus *La Jornada* 7.11.1998.

<sup>370</sup> Der Lucha Libre-Kommentator und -Chronist Dr. Olivares Figueroa im Interview mit der Verfasserin, 8.6.1998, Mexiko-Stadt.

<sup>371</sup> Vgl. Juan Alanís Morales, ehemaliger Kämpfer und Generalsekretär der Asociación Nacional de Luchadores y Referís Retirados im Interview mit der Verfasserin, 14.11.1998, Mexiko-Stadt: "Yo creo que tanto las empresas, la empresa mexicana de lucha libre, que hemos considerado siempre seria, la de Coliseo y las dos televisoras que están manejando intereses de lucha libre, yo creo que con el tiempo les va a dejar de interesar el deporte de la lucha libre y vamos a volver a meter la gente como antes sin necesidad del aparato televisivo. Definitivamente en eso estamos trabajando en los gimnasios, enseñando el deporte verdad, repito ya si el

lementierung, um Exzesse zu verhindern und dem Kampf seine Glaubwürdigkeit wiederzugeben. Dabei sollen – von offizieller Seite – teilweise auch jene Handlungen und Elemente verboten werden, die seit Beginn des Lucha Libre die Interaktion mit dem Publikum begünstigten und/oder zum Aktionsradius der *rudos* gehörten. Damit würde dem Spektakel allerdings ein Großteil seines Reizes geraubt.<sup>372</sup> Gleichzeitig verspricht man sich von einem neuen *reglamento*, welches jeweils auf die traditionelle und die moderne Variante abgestimmt sein müsse<sup>373</sup>, das Publikum durch klare Vorgaben zu orientieren, damit es kenntnisreich die Kampfstile unterscheiden und bewerten könne. Bis Ende 2001 ist jedoch noch kein neues *reglamento* von der *Comisión de Lucha Libre del Distrito Federal* verabschiedet worden.

Während ehemalige Kämpfer nostalgisch für eine Rückkehr zu den 'Wurzeln des Lucha Libre' plädieren und wehmütig von den Zeiten der 'harten Auseinandersetzungen zwischen harten Männern' erzählen, bei denen eine Runde bis zu vierzig Minuten dauern konnte, beschreiten einige Kämpfer der EMLL einen Weg, der für das Überleben von Lucha Libre vielversprechend erscheint:

Mit dem Kämpfer "Negro Casas" an der Spitze haben sie sich innerhalb des Unternehmens zur "Grupo Cibernético"<sup>374</sup> zusammenge-

---

muchacho se mete a una empresa y le dicen tu te vas a vestir de payaso, eso es cosa de ellos, pero que el muchacho vaya preparado técnica y deportivamente: Esperamos que en esos diez años que usted dice volvamos a tener la lucha libre verdad, la lucha libre sería, la lucha libre con gente que se dedica a aprenderla y que la quieren, la respetan y que no anda por allí haciendo éso, payasadas no."

372 Vgl. die Forderungen des damaligen Präsidenten der Comisión de Lucha Libre del Distrito Federal 1994, Wolf Ruvinsky: "No más lucha afuera del ring [...]; no empezar a luchar antes de que suene el silbato; no más golpes con las sillas o con otros objetos; no más señas obscenas al público; no más referís rudos o que estén a favor de alguien; no más amanerados [pejorativer Ausdruck für *Exóticos*; *Ann. d. Verf.*] 'porque son un mal ejemplo para los niños'; no más lucha de gigantes contra enanos, 'porque es un teatro barato y un día va a suceder una desgracia.'", in *La Jornada* 8.10.1995.

373 Vgl. Dr. Olivares Figueroa im Interview mit der Verfasserin, 8.6.1998, Mexiko-Stadt: "Lo que yo pretendo es reglamentar la lucha moderna y la lucha tradicional. [...] Que el público sabe [sic!] que realmente está permitido que el referí entre, pero para hacer un reglamento se necesita mucha inteligencia [...] pero estoy seguro que el público se va a divertir más cuando sepa que, si un luchador está haciendo una cosa que no debe, porque está prohibido [...] a saber que sí lo acepta. Porque la gente es así, a uno siempre le gusta lo prohibido."

374 Bereits durch die Übernahme des wissenschaftlichen Terminus "kybernetisch" soll klar erkennbar sein, dass es sich bei dieser Initiative nicht um einen nostalgischen

funden. Sie trainieren gemeinsam mit dem Ziel, die Qualität der Kämpfe in Technik und Stil zu verbessern, die *lucha aérea* zu perfektionieren und dadurch wieder den Kampf und die körperlichen Fähigkeiten der Auseinandersetzung gegenüber der Show und den Tricks in den Vordergrund zu stellen. So wird das Bedürfnis des Publikums nach sensationellen Sprüngen und spektakulären Abläufen im Ring befriedigt, gleichzeitig wird durch die Konzentration auf den Kampf die Bindung zwischen 'seinem Kämpfer' und dem Zuschauer nicht durch Elemente der Glamour-Welt entfremdet, vielmehr wird die Kommunikation mit dem Publikum wieder ermöglicht.

Daraus lässt sich folgern: Die EMLL bedient sich sowohl in den Live-Veranstaltungen als auch in der Fernsehshow verschiedener Formate, so dass sie in der Lage ist, spezifische Ansprüche zu befriedigen und auf sehr unterschiedliche Sehgewohnheiten zu reagieren. Man kann nicht mehr deutlich trennen zwischen traditionellem Live-Geschehen und TV-gerechter Show, weil der gegenseitige Einfluss inzwischen beide Formen verändert hat. Es ist zu vermuten, dass dies künftig weiter voranschreiten wird, wenn es den TV-unabhängigen Live-Veranstaltungen überhaupt gelingt, neben den Fernsehinszenierungen zu bestehen. Nur durch das Angebot von unterschiedlichen Registern, durch das flexible Reagieren auf Modernisierungstendenzen, die sich in der Einflussnahme der Massenmedien zeigen, ist Lucha Libre in der Lage, auch weiterhin ein populäres Volksspektakel zu bleiben.

---

puristischen Rückkehrversuch handelt, sondern dass das Vorhaben sich vorwärts gewandt und professionell um Qualitätssteigerung und Ernsthaftigkeit bemüht.



## Kapitel 5

### Von Malinche zu "Miss Janeth" – von Guadalupe zu "Lady Apache" – Frauenbilder in Mexiko außerhalb und innerhalb der Lucha Libre-Arena

Die Geschichte der Darstellung von Frauen in Mexiko bewegt sich konstant um einige wenige historische Personen und um Ikonen der Religionsgeschichte, die sowohl bei der Herausbildung einer nationalen Identität – vor allem nach der Unabhängigkeit Mexikos von der spanischen Krone – als auch bei der Formulierung eines Frauen/vor/bildes den offiziellen Kanon bilden. Dabei ist die 'weibliche Ikonographie' antagonistisch um die Pole 'Jungfrau beziehungsweise Mutter und damit Beschützerin – La Virgen de Guadalupe' und 'Hure beziehungsweise Verräterin – La Malinche' strukturiert, die das Konzept der Weiblichkeit sowohl in der mexikanischen Geschichtsschreibung, in der Volkskultur, in der Literatur und im *imaginario colectivo*, im Pool der kollektiven Bilderwelten, versinnbildlichen.

Diese Gegenüberstellung hat eine dramaturgische Affinität zum Aufbau der Kampfsituation im Lucha Libre. In der Arena tritt das personifizierte Gute gegen das Böse in einem choreographierten Kampf an, der dadurch seine Dramaturgie und Spannung erhält. Ein Vergleich der Ikonen der Repräsentation von Frauen in Mexiko und dem Spektrum von Frauenbildern, die heutzutage in der Lucha Libre-Arena geboten werden, soll folgende Fragestellungen erhellen: Auf welche Vorbilder greift man im Lucha Libre zurück, wie wird die kämpfende Frau im Lucha Libre inszeniert, und inwieweit entspricht diese Darstellung den gesellschaftlichen Konventionen?

Der Dualismus der Darstellung der Frau als Virgen de Guadalupe oder Malinche lässt sich als – mexikanische – Verkörperung des Archetypus der 'Großen Mutter' lesen, der sich auch in der Bibel als Gegensatzpaar Maria – Eva wiederfindet.<sup>375</sup> Das heißt, bei dem für Mexiko

---

<sup>375</sup> In der Psychologie C. G. Jungs sind Archetypen allgemein auftretende (also nicht persönlich erworbene) Wahrnehmungs- und Handlungsbereitschaften des "kollekt-

konstitutiven weiblichen Bilderpaar handelt es sich um spezifische Ausformulierungen eines auch in anderen Kulturen anzutreffenden dualistischen Prinzips der Weiblichkeitskonstruktion.

Bei vielen Kulturvölkern sind in der symbolischen Darstellung der Ursprungssituation der Menschheit das weibliche Prinzip ('Große Mutter') und das männliche Prinzip ('Großer Vater') komplementär vertreten. Nach dem Archetypen inhärenten Prinzip der Ambivalenz spaltet sich der Archetyp der 'Großen Mutter' wiederum auf in den lebensgebenden ('Gute Mutter') und den lebenszerstörenden Aspekt ('Furchtbare Mutter'). So wird die 'Große Mutter' symbolisch als Lebensspenderin und Todbringerin gesehen. Sowohl in der abendländisch-europäischen als auch in der mexikanischen Kultur gehört die Rezeption dieses Archetypus zum sozialen Wissen (Peters 1999: 33 ff.).

Dieses ambivalente symbolische Verständnis der Frau als 'Große Mutter' findet sich analog im Verständnis der Natur, die für Mensch und Tier ebenfalls konstruktive und destruktive Konsequenzen haben kann. Diese Analogiebeziehung lässt sich in den für Mexiko relevanten Kulturen – der abendländischen sowie den mesoamerikanischen – feststellen und hat für die Konstruktion und Rezeption von Weiblichkeit jahrhundertealte und weitreichende Folgen. Sie führte zu einer Dämonisierung der 'Natur der Frau' aufgrund ihrer 'unberechenbaren destruktiven Veranlagung'. Die weibliche Sexualität, als Ausdruck dieser 'Natur', wird als bedrohlich, ebenfalls unberechenbar und gefährlich für den Mann angesehen. Sie bekommt damit eine negative und schuldbehaftete Konnotation.

Der Mythos der weiblichen Schuld speist sich massiv aus den Ursprungs- und Gründungsmythen der Gesellschaften beziehungsweise Kulturen: Immer ist der Gründungsmoment mit Gewalt verbunden.<sup>376</sup> Nicht nur im christlich-abendländischen Denken wird die Schuld an dieser Gewalt – oder der gewaltsamen Vertreibung aus dem paradiesischen Urzustand – den Frauen gegeben. Die biblische Eva avanciert

---

tiven Unbewussten", die sich in Form von Bildern in Mythen, Märchen und Träumen wiederfinden und sich auf die elementaren menschlichen Erfahrungen wie Geburt, Mutterschaft, Geschlechterunterschied, Tod, Trennung beziehen.

Durch archäologische, religionshistorische und ethnologische Studien belegt er seine These, dass alle Kulturen ähnliche Bilder zu den anthropologischen Grunderfahrungen hervorgebracht haben. Siehe Jung 1984 und Jung 1986.

376 Siehe dazu vor allem Girard 1992 und Kapitel 3: *Lucha Libre* als Ritual/*Lucha Libre* als gewaltkanalisierendes Ritual – Das Heilige und die Gewalt.



zum Symbol des Weiblichen als Ursprung allen Übels, als die Schuldige an der Vertreibung aus dem Paradies, die der Versuchung nicht standhält, schwach ist und somit das Unglück heraufbeschwört. Damit ist das hierarchische patriarchale Weltbild begründet: Die Verführbarkeit und damit die Schuld der Frau bedingen ihre Unterordnung unter den Mann.

Gegenüber der reinen, unbefleckten Maria wird die Figur der Eva sexualisiert; gleichzeitig ist sie jedoch die Begründerin der christlichen Menschheit. Die mexikanische Entsprechung dieses mythologischen Figurenpaares mit der ihnen inhärenten Ambivalenz bilden La Virgen de Guadalupe und La Malinche.

Sowohl bei diesen historischen Ikonen als auch bei den Figurentypen des Lucha Libre handelt es sich um bildliche Verankerungen von Mythen, die im Fall des Lucha Libre jedoch von den realen Personen der Kämpferinnen dargestellt werden und dadurch eine real existierende soziale und körperliche Dimension erhalten.<sup>377</sup>

Männliche Kämpfer werden im Lucha Libre häufig als Verkörperung von modernen Heldentypen der unteren Schicht rezipiert. Bei den Kämpferinnen ist dies aufgrund der anzunehmenden fehlenden Übereinstimmung<sup>378</sup> mit dem herkömmlichen Rollenverständnis der mexikanischen Frau nicht von vornherein gegeben. Die Interpretation und Akzeptanz der Kämpferinnen im Lucha Libre ist deshalb ambivalent: Dies gilt vor allem für die *luchadoras rudas*, die Kämpferinnen, die das Böse, den Verrat und das *unfair play* im Ring verkörpern. Aufgrund dieser Rolle haben sie einen wesentlich größeren Handlungsspielraum als die die Regeln befolgenden *luchadoras técnicas*.

Diese schwankende Akzeptanz der *rudas*, hervorgerufen durch ihre aktive – und hier bösartige – Rolle im Ring, findet sich auch bei der Bewertung der Figur der La Malinche, die je nach politischen und sozialen Bedürfnissen positiv oder negativ dargestellt wird.<sup>379</sup> Ihre nega-

---

<sup>377</sup> Die historisch authentische Malinche ist aus den wenigen Quellen aus der Zeit der *Conquista* nicht mehr verlässlich zu rekonstruieren, da sie schon zu Lebzeiten je nach politischem Standpunkt mythologisiert oder ignoriert wurde, siehe weiter unten. Im Zusammenhang dieser Untersuchung interessiert gerade die mythologische Dimension der Figuren des mexikanischen Weiblichkeitsbildes und deren Benutzung und Rezeption.

<sup>378</sup> Genauer wird dies weiter unten behandelt.

<sup>379</sup> Bei Jean Franco in ihrer Untersuchung über die Repräsentation von Frauen in Mexiko, "Plotting Women – gender and representation in Mexico", auf die später noch eingegangen wird, heißt es zur Figur der Malinche:

tive Einschätzung hängt ebenfalls zusammen mit der Spannweite ihres Handelns als Vermittlerin zwischen den Kulturen und als aktive Teilnehmerin an der Eroberung Mexikos – ungewöhnlich sowohl für die kulturellen Muster der indigenen als auch der spanischen Kultur.

Im Folgenden werden deshalb die sich historisch wandelnden (Vor-)bilder der Jungfrau de Guadalupe und La Malinche, ihre Funktion und Rezeption als Symbole der mexikanischen Weiblichkeit dargestellt. Gleichzeitig gilt es, diese in Beziehung zu setzen zu dem jeweiligen historisch herausgebildeten Verhaltenskodex für Frauen.

Daraufhin wird die im 20. Jahrhundert sich entwickelnde 'neue' Lesart dieser im nationalen Bewusstsein verankerten Figuren zu analysieren sein – hervorgerufen vor allem durch den erstarkenden Feminismus, der sich unter anderem auch in zeitgenössischen mexikanischen, von Frauen verfassten Theaterstücken niederschlägt, die sich mit diesen Frauenbildern auseinander setzen.

Danach gilt es, diesen in der 'offiziellen' Kultur angebotenen identitätsstiftenden Frauenbildern die weiblichen Figuren des Lucha Libre mit Berücksichtigung ihrer real existierenden (Arbeits-)Bedingungen als *luchadoras* gegenüberzustellen. Auf diese Weise kann die Stellung der Frauenkämpferinnen als Figuren und 'Arbeiterinnen', ihre mögliche Subversion innerhalb des weiblichen Bilderkanons in Mexiko eingeschätzt werden.

### **La Virgen de Guadalupe – La Malinche im Wandel der Zeiten**

Über die Entstehung des synkretistischen Marienkultes in Mexiko während der Eroberung und Kolonialzeit existieren umfangreiche Untersuchungen, auf die hier nur punktuell eingegangen wird.<sup>380</sup> Nachgewiesen wird in den Analysen, dass der Kult der Virgen de Guadalupe den

---

"Without her, one critic suggests, the conquest would have been difficult and perhaps even impossible, and another describes her as 'the most hated woman of the Americas'. She was from the first regarded as an icon, both by the indigenous people who ascribed extraordinary power to her and by the Spaniards for whom she was the exemplary convert." In: Franco 1998, S. 131.

<sup>380</sup> Siehe dazu vor allem Gruzinski 1991, Gruzinski 1994, Lafaye 1974, De la Maza 1981, Nebel 1992. Eine Analyse des Mythos nimmt Margarita Zires in Zires 1993 und 1994 vor, dessen Veränderungen durch audiovisuelle Medien und neue politische und religiöse Strömungen im modernen Mexiko werden behandelt in Zires 2000.

staatlichen und klerikalen Bemühungen diene, eine Einheit der verschiedenen Bevölkerungsgruppen im neu formierten Vizekönigreich *Nueva España* unter der Schirmherrschaft der Schutzpatronin zu begründen und voranzutreiben.

Auch über die überlieferte Geschichte der Figur der Malinche existieren zahlreiche Publikationen,<sup>381</sup> die sich mit ihrer Rolle als Geliebte des Eroberers Hernán Cortés beschäftigen, mit ihrer Beteiligung an der *Conquista* als Übersetzerin, und die ihre Bedeutung als Mutter des 'ersten Mestizen', des Sohnes von Cortés, nachzuzeichnen versuchen.

Interessant im Zusammenhang dieser Untersuchung sind jedoch vor allem jene historischen Bruchstellen, an denen die Bedeutung des Bildnisses der Jungfrau und der Figur der Malinche jeweils neu definiert wurde, und die Korrelation mit dem offiziellen Verhaltenskodex der Frau in den jeweiligen historischen und politischen Momenten dieses Umbruchs.

Jean Franco, die in ihrer Untersuchung "Plotting Women – gender and representation in Mexico" die Möglichkeiten der Frauen analysiert, sich innerhalb oder außerhalb des nationalen oder dominanten Diskurs in verschiedenen Epochen Mexikos darzustellen, schreibt in ihrem Vorwort in diesem Sinne:

Clearly it is not continuity that is my prime concern about but rather the violent transitions from **Aztec empire to colonial New Spain** (a colony that covered the immense area from California to Panama), from **colonized New Spain to Independent Mexico**, and from **revolutionary Mexico fighting for its autonomy to an increasingly crisis-ridden society that has undergone violent modernization**. Religion, nationalism, and finally modernization thus constitute the broad master narratives and symbolic systems that not only cemented society but plotted women differentially into the social text. Yet there was always violence involved in the shifts from one discourse to another [...] <sup>382</sup>

---

381 Siehe dazu u. a. die Aufsätze in Glantz 1994 und Nuñez Becerra 1996.

382 Franco 1989, S. xii, *Herv. d. Verf.* Jean Franco kommt in ihrer Untersuchung zu dem meines Erachtens richtigen Schluss, dass Frauen in Mexiko entweder nicht oder in einer Art und Weise, die nicht ihren eigenen Erfahrungen oder Definitionen entspricht, in der hegemonialen *master narrative* repräsentiert sind. Dabei weist sie nach, wie Frauen zunächst durch den Diskurs der Kirche, später durch den offiziellen Nationalismus und schließlich der Industrialisierung und Modernisierung des Landes mit Hilfe zweier Strategien dieser Repräsentation beraubt wurden: Entweder wird ihnen der öffentliche Raum verwehrt beziehungsweise die zu seiner Benutzung notwendigen Fähigkeiten abgesprochen, oder sie werden strategisch für die Belange der männlichen Autoritätspersonen benutzt. Nur in eini-

Das Gebiet des heutigen Mexikos wurde 1519 von den Spaniern erobert und als Vizekönigtum *Nueva España* dem spanischen Königreich einverleibt.

Die Jungfrau von Guadalupe soll 1531 einem Indio namens Juan Diego erschienen sein, dem daraufhin angefertigtes Bild wurde sofort Wundertätigkeit zugeschrieben. Diese von den kirchlichen Autoritäten durchgeführte Inszenierung ihrer Erscheinung war wichtigstes und erfolgreichstes Strategieelement der katholischen Kirche, um im internen Machtkampf die starke Position der Missionarsorden zurückzudrängen.

Durch ihre Erscheinung an einem von der indigenen Bevölkerung als Tempelstätte der 'Mutter Erde Tonantzin' genutzten und verehrten Ort konnte diese Bevölkerungsgruppe leichter zur Annahme des Kultes der Jungfrau von Guadalupe gebracht und damit zum Katholizismus bekehrt werden. Daneben erhielten die Spanier und *criollos* mit dieser lokalen Heiligen eine eigene wundertätige Jungfrau in Abgrenzung zu der aus Spanien 'importierten' Virgen de los Remedios. Sie wurde ein elementarer Bestandteil für das Selbstverständnis der in der Kolonie Lebenden und diente zur Abgrenzung gegenüber dem spanischen Mutterland. In diesem Sinne interpretierten die in Mexiko lebenden Spanier und *criollos* die Erscheinung der Jungfrau als besondere Auszeichnung Gottes gegenüber dieser – auch für den Katholizismus – neu eroberten Erde. So hatte man ein für alle Bevölkerungsschichten gültiges Vorbild geschaffen, das die Verehrung der Frau als aufopferungsvolle Mutter, Beschützerin und als – im Sinne des Katholizismus – 'reines und unbeflecktes Wesen' in Mexiko begründete.<sup>383</sup>

Die Figur der Malinche hingegen ist in ihrer historischen Einschätzung und als weibliches Rollenmodell stets kontrovers beurteilt worden: Auf der einen Seite spielte man ihre aus heutiger Sicht weitreichende Rolle als – nicht nur sprachliche, sondern auch kulturelle – Übersetzerin herunter und machte aus ihr ein bloßes Instrument der Eroberer. Gleichzeitig wurde sie gemäß des Diskurses der spanischen

---

gen Momenten, hauptsächlich Umbruchzeiten, ist es ihnen gelungen, ihre eigene 'Erzählung' darzustellen.

383 Der Jungfrauenkult setzte im gesamten Abendland mit der Vertreibung der polygamen Mauren aus Spanien 1492 ein und war Ausdruck der vom Christentum postulierten Trennung von Fleisch und Geist, der auch der Dichotomie Frau = Natur, Mann = Geist entspricht und die 'fleischliche Gefahr' und Schuldigkeit der Frau zum Ausdruck brachte, die sich im Eva-Mythos und dem Malinche-Mythos wiederfindet.

Eroberer als außerordentlich positive Figur dargestellt, da sie auf der 'richtigen Seite' vorbildlich die Eroberung und Evangelisierung unterstützte. Folgerichtig wurde sie nicht in die im 17. Jahrhundert von Historikern und Intellektuellen vehement geführte Debatte um die Stellung der 'Indios', die man als negativ und minderwertig darstellte, einbezogen. Ihr wurde immer eine positive Sonderrolle zugewiesen. Dabei mussten ihr jedoch alle realen ethnischen Merkmale und eigenmotivierten Handlungen auf der Suche nach einer Verbesserung ihrer sozialen Stellung abgesprochen werden, um sie zu der selbstlosen und religiösen 'aztekischen Adligen' Doña Marina zu machen. Ein Beispiel dieser Renaissance-Historiographie,<sup>384</sup> die den Grundstein zur bis ins 20. Jahrhundert vorherrschenden Malinche-Rezeption legte, findet man in den Beschreibungen des spanischen Chronisten und Zeitzeugen der Eroberung Bernal Díaz del Castillo ("Historia verdadera de la conquista de la Nueva España", erschienen 1632). Er berichtet als erster ausführlich von ihr, ihrer Schönheit, Tapferkeit, ihrer Klugheit und ihren Heldentaten und macht sie dadurch zu einer epischen Heldin.<sup>385</sup> Die Stilisierung der Figur der Malinche und ihre Anbindung an kulturelle und ideologische Muster Spaniens erreicht Díaz de Castillo auch durch den Vergleich mit Figuren der spanischen Ritterromane, deren Einfluss er explizit thematisiert.<sup>386</sup> La Malinche wird so, mit allen Attributen

384 Siehe dazu Roberto González Echeverría, *Myth and Archive: A theory of Latin American narrative*, Cambridge 1990, zitiert nach Wurm 1996, S. 38:

"[...] Renaissance historiography strove for elegance and beauty and couched the ideology of the conquering State in the harmonious prose of humanism and in humanistic conceptions of history. It was only at this level that the most sophisticated justifications for the conquest could be articulated. The most important rhetorical device which structured these histories was of medieval origin: figural interpretation as a way of proving the providential nature of the Spanish enterprise in the New World."

385 Bei der Bewertung von Díaz del Castillos' Bericht ist dessen Entstehung zu berücksichtigen: Er gilt als Reaktion auf die von Francisco López de Gómara 1552 verfasste "Historia General de las Indias". López de Gómara hatte als Privatsekretär Cortés' eine Lobeshymne auf die Heldentaten des Eroberers verfasst, die auf Cortés' persönlichen Berichten basierte. Díaz del Castillo wollte nun in seiner Chronik die 'wahren Verhältnisse' beschreiben und alle an der *Conquista* Beteiligten würdigen. Daher ist verständlich, dass in Castillos Chronik – im Gegensatz zu anderen aus der Kolonialzeit, in denen Cortés zum epischen Helden mit übermenschlichen Fähigkeiten wurde – diese Rolle teilweise auch Malinche zugestanden wird. Siehe dazu Díaz del Castillo 1982 und Peters 1999, S. 49.

386 Siehe Díaz del Castillo 1982, S. 248, S. 869.

des Kanons der Ritterromane versehen, in Vorstellungswelt und Normen der spanischen Gesellschaft eingebettet.

### La Colonia – *Krone und Kirche, Kloster und Ketzer*

Die Kenntnisse über die Kolonialzeit, die einen Zeitraum von 300 Jahren umfasst, beginnen erst in jüngerer Zeit differenzierter zu werden: Nach einer Dämonisierung der Kolonialzeit seit der Unabhängigkeit bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts setzt nun eine gründlichere und objektivere Aufarbeitung der Quellen ein, so dass ein klareres Bild auch über Alltagsbedingungen entsteht. Da wissenschaftliche Untersuchungen und Betrachtungsweisen historischer Epochen von jeweiliger Interpretation und Interessenlage abhängig sind, wäre zur objektiveren Einschätzung eine Wissenschaftsgeschichte vonnöten, die in diesem Zusammenhang weder geleistet werden kann noch soll.

Im kolonialen Mexiko des 16. und 17. Jahrhunderts waren zwei Institutionen ausschlaggebend für die soziale und politische Normgebung: der Vizekönigshof und die Kirche mit ihrer Kontrollinstanz Inquisition. Sie bewegten sich zu Beginn der Kolonialzeit zwischen den Konzepten und Idealen des Mittelalters und der Renaissance. In der heterogenen kolonialen Gesellschaft gab es für Frauen aus den verschiedenen Bevölkerungsgruppen – Spanierinnen, *criollas*, Indianerinnen, Mestizen, Farbige und Mulattinnen – keinen großen Handlungsspielraum. Bis auf einige Ausnahmen waren die Frauen von geistiger, rationaler Erziehung und von der Teilnahme am öffentlichen, das heißt religiösen und politischen Diskurs, ausgeschlossen. Nur in privilegierten Ausnahmen konnten sie ihre Studien in Klöstern weiterführen, wie zum Beispiel die Dichterin Sor Juana Inés de la Cruz. Grundsätzlich sah man eine umfassende Ausbildung der Frauen nicht als notwendig oder erstrebenswert an. Gleichzeitig bestanden sehr unterschiedliche Bedingungen für die Teilnahme und Stellung in der kolonialen Gesellschaft je nach Klassen- und Rassenzugehörigkeit.

Frauen spanischen Ursprungs hatten in der Kolonie die Wahl zu heiraten oder in ein Kloster zu gehen.<sup>387</sup> Als Arbeit – neben den häus-

---

387 Immerhin erfuhren spanische Frauen zu Beginn der Kolonialzeit aufgrund des Mangels an nicht-einheimischen Frauen eine gewisse Wertschätzung. Um dem zunehmenden Frauenüberschuss im Mutterland entgegenzuwirken, unterstützte Spanien gezielt die Emigration allein stehender Frauen nach Mexiko durch Erleich-

lichen Pflichten – standen ihnen Aufgaben in der Krankenpflege offen. Einige Spanierinnen waren aufgrund zeitweiliger Abwesenheit ihrer Ehemänner an der Verwaltung der Kolonialgüter und Ländereien ihrer Männer beteiligt oder übernahmen diese nach dem Tod des Mannes.<sup>388</sup> Die nichtspanischen Frauen arbeiteten auf dem Land, auf den Märkten oder in der Stadt als Dienstmädchen, Ammen und Ähnlichem. Ihre Erziehung bestand in der Christianisierung, Kastellanisierung und Erlernung der häuslichen Aufgaben und Tugenden einer katholischen, demutsvollen und untergeordneten weiblichen Angestellten.<sup>389</sup>

Die spanischen beziehungsweise *criollo*-bürgerlichen oder adligen Frauen nahmen stärker am religiösen Leben teil. Sie sollten durch Predigten und das obligatorische Beichten gegen die Gefahr einer ideologischen Indoktrinierung durch die indigenen und schwarzen Bediensteten gefeit werden. Daneben galt es, Demut und Gehorsam zu erlernen, um die Pflichten einer gläubigen und ergebenen Ehefrau und Mutter zu erfüllen, die ihre Ehre als höchstes Gut schützt und nicht nach höherem Wissen strebt.

Bis auf sehr wenige Ausnahmen – und dazu zählt La Malinche – waren Frauen weder an der Eroberung noch an deren Darstellung in Literatur und Geschichtsschreibung beteiligt. Ab dem 17. Jahrhundert jedoch bot sich ihnen durch die in den Klöstern entstehende eigene 'feminine Kultur' zumindest eine imaginäre Beteiligung an den Heldentaten der Männerwelt und ein fiktionaler Ausweg aus den Normen der kolonialen Gesellschaft:

Mystizismus – im Gegensatz zum kirchlich propagierten 'rationalen' Glauben – wurde zunehmend eine Domäne der Nonnen und Frauen, die in Momenten der Erleuchtung, der Inbesitznahme ihrer Körper durch Heilige, Visionen hatten, die sie, um sie kontrollier- und überprüfbar zu halten, auf Anweisung ihrer Beichtväter niederschrieben. Die mystischen Lebensgeschichten und Visionen dieser Nonnen, zumeist nachträglich anhand ihrer Aufzeichnungen von Priestern als Erbauungslektüre verfasst, boten den Leserinnen eine fiktionale Identifikation, die über die ihnen zugewiesene Rolle hinausging und die ohne die ihnen verwehrte umfassende Bildung erreichbar war.

---

terung der Ausreisebestimmungen. So waren von 1540 bis 1575 bereits 23 Prozent der Auswanderer – zumeist ledige – Frauen. Nach Wischmann 1976, S. 14.

388 Siehe dazu Gonzalbo Aizpuru 1994.

389 Siehe dazu Ramos Escandón 1987, vor allem S. 34 ff.

Jean Franco (1989: xv) schreibt dazu:

Women who were not written as protagonists into the epic narrative of Reconquest and Conquest imagined themselves as heroines; they enjoyed escape fantasies that nearly always involved getting away from their families to go and live as hermits in the desert or to die as martyrs in the land of the infidels. The fact that nuns were encouraged to cut family ties completely and subject themselves to the Church not only intensified their imaginary life but allowed them to plot themselves into a narrative in which self-effacing heroines and the feminized figure of Christ displaced the epic hero and the militant clergy.

In den vom Klerus anerkannten mystischen Texten dieser Nonnen betonten sie jedes Mal ihre Passivität sowohl bei der 'Empfängnis' der Visionen als auch bei der Abfassung ihrer Schriften. Diese Passivität korrespondiert mit den Erwartungen an eine Frau, wie sie das Bild der Jungfrau Guadalupe evozierte und daher nicht das Misstrauen der Inquisition hervorrief. Die Nonnen kamen zumeist aus bürgerlichen spanischen Kreisen und bewegten sich in dem elitären, sicheren Raum der Klöster. Sie stellten durch ihre passiven, rein im Imaginären und Psychischen verankerten Visionen nicht grundsätzlich weibliches Verhalten infrage, sondern reagierten so, wie man es von einer – devoten, irrationalen und empfindsamen – Frau erwartete.

Interessanter für unseren Zusammenhang sind deshalb vor allem Beispiele von Frauen, die sich mittels ihres Körpers und dessen Darstellung als von Gott oder der Kraft Christi besessene Medien über Verhaltens- und Religionsregeln hinwegsetzten. Sie stellten sich zum Teil in jahrmärkteähnlicher Weise öffentlich zur Schau und riefen durch diese außerhalb der Institutionen stattfindenden 'Volksdarbietungen' die Inquisition auf den Plan. Bei diesen Frauen handelte es sich hauptsächlich um Frauen aus den unteren Schichten, die nicht privilegiert waren und über die in Geschichtsbüchern nicht geschrieben wurde. Ihre Darstellungen sind durch die Inquisitionsakten überliefert, die im Zuge von feministischer Wissenschaft in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausgewertet worden sind.<sup>390</sup>

Diese Frauen stellten ihre individuelle Besonderheit in den Vordergrund und versuchten aufgrund von Stemata und anderer physischer Zeichen ihr Ansehen und ihre soziale Stellung zu verbessern. Dabei setzten sie gerade weibliche Körperfunktionen wie Empfängnis und Menstruation als Mittel der Darstellung ihrer Auserwähltheit durch

---

390 Siehe dazu Franco 1989, S. 55 ff. und Ramos Escandón 1987, S. 90 ff.



Gott ein. Dieser Anspruch widersprach der herrschenden Ansicht, wonach die weibliche Physis ein Grund für die 'natürliche Schwäche' der Frau sei. Öffentlich in Szene gesetzt, als Zeichen der Auserwähltheit und Befähigung zu Visionen, wurde so der Körper zur Schnittstelle und zum Mittel der Darstellung von Transgressionen der tradierten gesellschaftlichen Kodes. Diese Inszenierung des Körpers als Werkzeug zur Überschreitung von Grenzen, seien es persönliche oder soziale, finden wir also nicht erst 300 Jahre später im Kontext des Lucha Libre wieder.

Gleichzeitig zeigt sich hier bereits ein Ausbruch aus dem den Frauen zugesprochenen privaten in den öffentlichen Raum. Von der Figur der Malinche bis zur *luchadora*, weitere Beispiele für diese Überschreitung traditioneller Strukturen finden sich immer wieder.

### La Independencia – *Nationalismus und 'neue Mütter für eine neue Nation'*

Nach der Unabhängigkeit Mexikos von der spanischen Krone 1821 erfuhr das Bilderpaar Virgen de Guadalupe – La Malinche innerhalb der 'Narration der Nation' eine neue Konnotation. Hatten beide Bilder in der Kolonialzeit nebeneinander existiert, etablierten sie sich nun als binäres System: Die passive, leidende und beschützende Mutter (*la mujer sufrida, abnegada*) wurde der Hure beziehungsweise aktiven Verräterin (*la traicionera, la puta, la chingada*) gegenübergestellt. Sie bildeten die Pole, um die sich das Frauenbild – nicht nur in Mexiko – noch heute formiert.<sup>391</sup> Es basiert auf dem eingangs beschriebenen Archetyp der 'Großen Mutter' mit dem schutzbietenden Aspekt der Mutter/Maria beziehungsweise Virgen de Guadalupe und der unabhängigen Kraft, dem Ungehorsam und der Schuld der Eva beziehungsweise Malinche.

Die Begründer der Nation erhoben die Jungfrau Guadalupe – als zentralen Bestandteil der zu formierenden eigenen nationalen Identität – 1821 zur Schutzpatronin Mexikos. So bildete sie erneut ein verbindendes und verbindliches Symbol zwischen den verschiedenen Völkern und Interessengruppen des Landes:

---

<sup>391</sup> Zur Verknüpfung von nationaler und weiblicher Identität anhand der Symbole 'Virgen de Guadalupe – Malinche' siehe Serret 1999. Sie kommt in ihrem Aufsatz jedoch zu einer anderen Einschätzung der Malinche, indem sie dieser jedes Eigeninteresse abspricht und sie ebenfalls als Symbol allein der Unterwerfung sieht.

La emergencia de la conciencia nacional en México está estrechamente vinculada con la enorme influencia de la religión en la sociedad novohispana. A principios del siglo XIX el mito guadalupano (sorprendente construcción ideológica de indios, criollos y mestizos) fue el referente primordial de su identidad nacional. [...] El papel de mediador simbólico que cumpliría la Virgen de Guadalupe al iniciarse la Independencia de México sería fundamental para la concertación política de los diferentes grupos sociales de Nueva España. [...] El viejo mito de profunda raigambre autóctona y popular se transfiguró en centro de la ideología insurgente como resultado de la coyuntura política que vivía Nueva España. Su metamorfosis de imagen sagrada en bandera de lucha fue la consecuencia final de este complejo proceso de intermediación simbólica.<sup>392</sup>

Die sich mit der Unabhängigkeit herausbildende säkulare Schicht der bürgerlichen Intellektuellen beteiligte sich massiv an der Ausformulierung der Idee der Nation und der Konzeption einer nationalen Kultur. Dabei orientierte man sich am Vorbild Frankreichs. In dem Bestreben, einen modernen Staat zu formen, wurden die besonderen Bedingungen Mexikos, seine spezifische Geschichte als Kolonialland und die Heterogenität der Bevölkerung hintangestellt. Man betrachtete die indigene und die schwarze Bevölkerung ebenso wie andere verarmte Landbewohner als Hindernisse auf dem Weg zu einer zivilisierten unabhängigen Nation, zu der man mittels Erziehung gelangen wollte.

Gleichzeitig formulierten sich der mexikanische Patriotismus und Nationalismus entlang der Parameter Abgrenzung gegenüber Spanien in Form des Kults der Guadalupe als Mutter der neuen Nation, Heroisierung der Azteken und Rückbesinnung auf die vorspanischen Wurzeln (bei gleichzeitiger Ablehnung der existierenden indigenen Völker) und einer Verurteilung der *Conquista*.

Aus diesen Gründen erfuhr die Figur der La Malinche nun eine eindeutig negative Bewertung als Landesverräterin und Hure, die ihr eigenes Volk für den spanischen Geliebten ans Messer geliefert habe. Sie wurde zum Symbol der Erniedrigung – und Vergewaltigung – der indigenen prähispanischen Bevölkerung. Zugeordnet wurden ihr Charakteristika wie Illoyalität, Machtwillen und Kalkül gepaart mit Schwäche, da sie dem spanischen Gegner verfiel; Eigenschaften, die wir heutzutage zum Beispiel im Kino oder im *Lucha Libre* in modifizierter Form im Bild der *femme fatale* wiederfinden.<sup>393</sup>

392 Félix Báez-Jorge in Florescano 1995, S. 141 f.

393 Der Typus der *femme fatale* entspringt dem mittelalterlichen Bild der von Dämonen und Syphilis, den Lastern der Welt zerfressenen 'Frau Welt' und verweist mit dieser Bedeutung auf die zerstörerische Seite des Archetypus der 'Großen Mutter'

Eines der Ziele der Intellektuellen im 'Projekt Nation' des 19. Jahrhunderts als Teil einer allgemeinen geistig-moralischen Erziehung der Bevölkerung war damit einhergehend eine Neubestimmung der Rolle der Frau. Die Bedeutung der Kirche sollte zurückgedrängt werden aus Angst, die Frauen könnten ihren Kindern, den neuen Generationen, rückständige, allein vom traditionellen Katholizismus geprägte Ideen beibringen. Andererseits galt es, die Aufgaben der Frau unter den veränderten ideologischen Vorzeichen festzulegen, um sie in die geistige und moralische Erneuerung einzubinden.

Jean Franco schreibt dazu (Franco 1989: 81):

Women were especially crucial to the imagined community as mothers of the new men and as guardians of private life, which from Independence onward was increasingly seen as a shelter from political turmoil. Two aspects of the recodification of gender deserve special attention; the carving out of a territory of domestic stability and decency from which all low elements were expelled, and the displacement of the religious onto the national, which once again made 'purity' the responsibility of women. [...] The intelligentsia set out to educate mothers so that they would instill in the new generation patriotism, the work ethic, and a belief in progress.

Vor allem in den bürgerlichen Kreisen, die den offiziellen Diskurs entwarfen und vertraten, wurde das Mutterdasein nun nicht mehr nur als Schicksal oder Bestimmung gesehen, sondern als nationale Aufgabe und Opfer. Die Übertragung der Kindererziehung von den – zumeist indigenen – Ammen oder Nonnen auf die Mütter selbst und deren Rolle bei der sittlichen und moralischen Unterweisung der 'neuen Kinder der Nation' brachte zwar größere Verantwortung mit sich. Sie beschränkte die Mütter aber einmal mehr auf die häusliche Domäne und verdamnte sie zu einem dem Sittenkodex entsprechenden Benehmen – *la madre abnegada*.

Dabei war die Aufrechterhaltung ihrer *honra*, ihrer Ehre von größter Wichtigkeit, wie Michaela Peters in ihrer Untersuchung der Weiblichkeitskonzepte in der modernen mexikanischen Literatur beschreibt:

---

hin. Gleichzeitig war das Bild bis ins 19. Jahrhundert der Muse zugeordnet; deren inspiratorische Kraft kompensiert und resultiert aus der Unerreichbarkeit dieser Geliebten und der Unerfüllbarkeit der erotischen Wunschvorstellungen. Im 19. Jahrhundert erfolgte dann die Aufspaltung des Musenkonzeptes in eine platonische und eine sexualisierte Seite: die *femme fragile* und die *femme fatale*. Siehe dazu Peters 1999, 82 ff.

In einer auf patrilinearen Strukturen basierenden Gesellschaft wird die Frau zwangsläufig zum wesentlichen Garanten der männlichen Ehre, da sie – wie Octavio Paz bemerkt – symbolhaft für 'la estabilidad y continuidad de la raza' stehe.<sup>394</sup>

Zur gezielten didaktischen Belehrung der Frau wurden Geschichten und erfundene Leserbriefe in Zeitungen und Zeitschriften produziert, in denen zumeist einer sittlich und ideologisch unfehlbaren weiblichen Figur ein Negativbeispiel gegenübergestellt wurde, welches wissbegierig, flatterhaft, unternehmungslustig und ehrgeizig ist – wie Eufrosina und Pomposa in dem bekanntesten Roman dieser Art, "La Quijotita y su prima" von José Joaquín Fernández de Lizardi, erschienen 1818.<sup>395</sup>

Im Laufe des 19. Jahrhunderts verfestigte sich der Diskurs, der die der Frau zugeschriebene Schwäche mit ihrer biologischen Funktion als Mutter begründet. Daraus wurde die Notwendigkeit abgeleitet, sie aus dem öffentlichen Leben und von jeder über das Lesen von Zeitschriften hinausgehender Bildung auszuschließen.

Trotz der Wandlungs- und Modernisierungsprozesse, denen die mexikanische Gesellschaft bis in die Gegenwart unterworfen war, ist der Mutterkult – auch aufgrund politischer Manipulation nach der Mexikanischen Revolution – in allen sozialen Schichten prägend geblieben.

### *Porfiriato, Revolution und Nachrevolutionszeit – Das 'andere Antlitz' Mexikos – Land vs. Stadt*

Das Porfiriato (1876-1911) war gekennzeichnet durch forcierte Modernisierung und Industrialisierungsversuche; Mexiko sollte zu den Industrieländern aufschließen. Das Land öffnete sich ausländischem Kapital, um vor allem eine Infrastruktur für Industrie und Handel zu schaffen.

Die Bevölkerung nahm zwischen 1877 und 1910 um 61,5 Prozent zu; von ca. 9,4 Millionen Einwohnern 1877 wuchs sie auf ca. 15 Millionen im Jahr 1910 (Ramos Escandón 1987: 145). Bevölkerungszunahme und Landflucht führten zu einer spürbaren Verstädterungswelle

<sup>394</sup> Peters 1999, S. 63. Octavio Paz dort zitiert nach Paz 1993, S. 40.

<sup>395</sup> Auch wenn die formale Unabhängigkeit Mexikos erst 1821 erreicht wurde, begann der Prozess und der Kampf um die Loslösung von der Spanischen Krone schon 1810. Der Roman von Fernández de Lizardi – erschienen 1818, also vor der Unabhängigkeit – ist bereits ein Produkt der Unabhängigkeitsbewegung und ihres Gedankenguts.

Mexikos, die Kluft zwischen Land und Stadt verschärfte sich. Das Land wurde ökonomisch stabilisiert, allerdings auf Kosten von drängenden politischen und sozialen Reformen. Die ehemals kolonial strukturierte Gesellschaft entwickelte sich in Richtung einer kapitalistischen Klassengesellschaft; das Bürgertum wuchs an und begann sich zu konsolidieren.

Vor allem in der bürgerlichen Klasse bildeten sich die Stereotypen von männlichem und weiblichem Verhalten trennschärfer heraus. In Zeitschriften und Zeichnungen wurde das Idealbild der typischen städtischen *señoritas porfirianas* verbreitet, in ihren einengenden Korsetts und desinteressiert an politischen und sozialen Fragen. Die Festlegung auf den häuslichen Bereich und die Mutterschaft schloss sie vom öffentlichen Leben weiterhin aus.

Auf der anderen Seite mussten jedoch aufgrund der Industrialisierung und Verelendung des Proletariats vermehrt Frauen in den Arbeitsprozess eingegliedert werden, dabei war auch hier der Hauptbeschäftigungsbereich der Haushalt. 1895 arbeiteten 190 413 Personen als Hausangestellte, mehrheitlich Frauen. Denen standen insgesamt 183 292 Industriebeschäftigte (Frauen und Männer) gegenüber (Ramos Escandón 1987: 156 f.). Doch auch für die als Näherinnen, Zigarrendreherinnen oder Büroangestellte arbeitenden Frauen galt einerseits die bürgerliche Normierung des *lo femenino* als devote, weibliche und passive Frau, andererseits wurde aufgrund des Bedarfs an weiblichen Arbeitskräften eine 'Mystik der Arbeit' und eine Verklärung der verarmten Frauen als *pobre pero honrada* propagiert, die jedoch nichts Grundlegendes an ihrer sozialen Stellung und traditionellen geschlechtsspezifischen Zuweisungen änderten.

Die Mexikanische Revolution 1910-1917 war eine Reaktion auf das durch die Diktatur des Generals Porfirio Díaz sich noch verstärkende soziale und politische Ungleichgewicht.

Die Mexikanische Revolution hatte die Bevölkerung nicht nur durch Vertreibungen geographisch durcheinander gewirbelt, sondern der weißen, städtischen Gesellschaft war mit einem Schlag das 'andere Antlitz Mexikos' vor Augen getreten, die bis dahin ignorierte, aber an der Revolution maßgeblich beteiligte indigene und ländliche Bevölkerung, deren Existenz von nun an nicht mehr aus dem Bewusstsein aller Mexikaner zu streichen war. Die damit beginnende staatliche Indigenismus-Bewegung, die in der 'Rückständigkeit' der indigenen Be-

völkerung und deren 'Weigerung', westliche Lebensformen zu assimilieren, das größte Problem Mexikos beim Anschluss an die Moderne sah, bedingte einen – kurzzeitigen – positiven Wandel in der Bewertung der Malinche: Sie wurde vor allem in programmatischen Texten von José Vasconcelos, in den zwanziger Jahren Erziehungsminister, zu der Begründerin der *raza cósmica*, zur Urmutter einer besseren, kultivierteren mestizischen Zivilisation verklärt.

Die soziale Mobilisierung durch die Revolution, die zum Zusammenbruch früherer Hierarchien, Wertesysteme und sozialer Schichtung geführt hatte, brachte in der postrevolutionären Gesellschaft veränderte politische, soziale und kulturelle Strukturen und neue Institutionen hervor, die nicht mehr nur allein auf Besitz und Ethnie basierten.

Auch die Rolle der Frau hatte sich durch die Revolution geändert: Ihre aktive und passive Teilnahme an Kampfhandlungen, die einsetzende erste feministische Bewegung und die veränderten sozialen Bedingungen in der postrevolutionären Zeit bewirkten neue Situationen und Lebensentwürfe, bei denen Frauen zunehmend in den Arbeitsprozess einbezogen waren. Dies führte zu einer schleichenden Auflösung der traditionellen Familienstrukturen, worauf Staat und Kirche reagierten:

Nach der Revolution bildeten sich zunächst in Yucatán, dann in der ganzen Republik Frauen-Komitees, die 1916 den Ersten Feministischen Kongress in Yucatán und ab 1922 durch die Liga Central de Resistencia del Partido Socialista del Sureste öffentliche Meetings abhielten, auf denen die Rechte der Frau (Frauen erhielten in Mexiko erst 1946 das Gemeinde-Wahlrecht und 1953 das Allgemeine Wahlrecht<sup>396</sup>) unter anderen auf eigenverantwortliche Mutterschaft eingeklagt wurden. Protest ließ nicht lange auf sich warten: Es waren in erster Linie Tageszeitungen, die eine Kampagne gegen die Forderungen führten. In diesem Zusammenhang griff die Zeitung *Excelsior* die nordamerikanische Tradition des Muttertags auf und organisierte im Verbund mit der Secretaría de Educación Pública, dem Erzbischof von Mexiko, dem Roten Kreuz und den Handelskammern zwischen 1922 und 1968 jährlich öffentliche Feiern zu Ehren der Mütter. Die feministischen Vorstöße wurden so unter der propagandistischen Welle begraben, welche die Mutterschaft wieder traditionell als Bestimmung, Opfer und Heldentat der Frau feierte (Lamas 1995).

---

396 Siehe dazu Tuñón 1987.

Die ab den vierziger Jahren intensivierte Industrialisierung, der Prozess der Modernisierung und die daraus resultierende Landflucht trieben die Verstädterung Mexikos weiter voran.

Damit brachen auch die traditionellen Rollenzuweisungen auf, wovon die Frau aus den unteren Schichten am meisten betroffen war. Ihrer 'Maskulinisierung' – während der Revolution als *soldadera*, danach als Arbeiterin – versuchte man massiv mit einem 'neuen, modernen Kult' der Familie entgegenzuwirken. Wichtigste Mittel zur Verbreitung dieser Weiblichkeitskonzepte und der ideologischen Erziehung der Frauen waren die Massenmedien. Radio und vor allem Film verbreiteten ab den dreißiger Jahren landesweit neue identitäts- und gemeinschaftsstiftende Diskurse, die einerseits den Mythos der Familie, "the new holy family in which women accede voluntarily to their own subordination not to a biological father but to a paternal state" (Franco 1989: 147 f.) beschworen, andererseits eine neue nationale Ikonographie hervorbrachten: Von zentraler Bedeutung waren dabei die Idealisierung des verarmten Mestizen, des Bauern und der indigenen Bevölkerung, die durch die stereotype Zuweisung von Eigenschaften – arm aber nobel, leidend aber erdulend – der Realität entrückt und glorifiziert wurden. Dabei wurden diese Bilder am begierigsten von jenen Gruppen angenommen, die am stärksten von den Umwälzungen betroffen waren und deren sozialer Halt gefährdet war.

#### *Die mexikanischen Melodramen: Frauenbilder in Medien und Künsten*

Durch seine Themen, Darstellungsweisen und Bilderwelten, die zu ikonographischen Identitätsvorgaben und Handlungsrichtlinien geronnen, fungierte das *Cine de Oro Mexicano*, der mexikanische Film in den dreißiger bis fünfziger Jahren, sowohl für die Landbevölkerung als auch für die neuen Stadtbewohner als wichtigstes Medium beziehungsweise als eine Schule: "No se acude al cine a soñar; se va a aprender" (Monsiváis 1978: 105). Es half ihnen, sich in dieser veränderten Welt zurechtzufinden und sich mit der vom Staat propagierten und hier verkörperten neuen, einigenden nationalen Identität zu identifizieren.

Der mexikanische Filmwissenschaftler Emilio García Riera schreibt dazu:

Si un público popular aceptó de tan buen grado el espejo que le propuso el realizador, fue quizá porque estaba urgido de señas de identidad: lo formaba en gran parte una población de inmediatos antecedentes campesinos, aún no

habituada a su nueva condición urbana y ajena a un cuadro social que le hiciera sentirse protegida. No le resultaba pues descabellada su conversión por el cine en una suma de casos pintorescos – cargadores como Topillos y Planillas, borrachitas como la Tostada y la Guayaba, etc. – librados a su suerte y comunicados sólo por lazos de solidaridad sentimental.<sup>397</sup>

Und bei Leonardo García Tsao heißt es ironisch zu der Authentizität der cinematographischen Bilderangebote:

Supongamos que en un futuro lejano un grupo de archeólogos se propusiera reconstruir lo que fue la sociedad mexicana a partir de un solo vestigio: una colección representativa de películas nacionales. El resultado sería sin duda intrigante. Los archeólogos podrán deducir que hubo algo llamado Revolución Mexicana que, si bien fue un conflicto armado, se desarrolló como un desfile pintoresco de caudillos recios y soldaderas bravías; al mismo tiempo, se encontraría también que la vida hacendaria, no obstante esa revolución, siguió vigente por décadas. En cuanto a rasgos nacionales, se llegaría a la conclusión de que en el campo los indígenas fueron las almas más nobles, mientras en la ciudad los pobres estaban similarmente ungidos por la virtud, la prostitución se ejercía por una vocación de sufrimiento y no hubo voluntad de sacrificio mayor que el de la madre mexicana. Y en una época, la defensa del bien estuvo en manos de luchadores enmascarados.<sup>398</sup>

Aber es waren vor allem die zahlreichen Melodramen der vierziger und fünfziger Jahre, die den neuen Mythos von Familie und der Frau als leidende Mutter im ganzen Land effektiv propagierten und durchzusetzen vermochten. Carlos Monsiváis, der sich ausführlich mit der Rolle des mexikanischen Films bei der Schaffung einer nationalen Identität auseinander gesetzt hat, meint, in diesen Jahren seien an die 1 000 Filme produziert worden, welche die leidende mexikanische Mutter in den Mittelpunkt der szenischen Handlung stellten.<sup>399</sup>

Und gerade hier ist es wieder die dualistische Gegenüberstellung der Frau als Mutter oder Hure/Sünderin und deren Modifizierungen, die im Zusammenhang dieser Untersuchung interessieren. Erwartungsgemäß wird im verstärkten Maße die Mutterrolle propagiert. Der Frau, die ihre Erfüllung in der Liebe und der Mutterschaft findet, wird die *femme fatale*, die vorerst als *cabaretera* in Erscheinung tritt, gegenübergestellt.<sup>400</sup> Die Filmfiguren bringen sowohl ex negativo als auch

397 Emilio García Riera in Monsiváis/Bonfil 1994, S. 29.

398 Leonardo García Tsao in Florescano 1995, S. 225.

399 Nach Lamas 1995, S. 173.

400 Es soll hier keine Analyse des *Cine de Oro* geleistet werden, noch soll das Melodram in Mexiko mit seinen Vorbildern und Auswirkungen bis auf die zeitgenös-



als positiven Status quo die Ängste des – männlichen – Publikums angesichts sich verändernder Rollenverteilungen zum Ausdruck.

Die beiden berühmtesten mexikanischen Schauspielerinnen des *Cine de Oro*, María Félix und Dolores del Río, verkörperten in ihren Rollen häufig den genannten Gegensatz. Carlos Bonfil beschreibt die Typologie der Stars folgendermaßen (Monsiváis/Bonfil 1994: 35 f.):

[...] la hembra bravía (María Félix) con vocación de devoradora de hombres: ímpetu vengador de todo un sexo en las llanuras venezolanas de *Doña Bárbara*<sup>401</sup>, presencia filmica imponente que se confunde con los desplantes de una vida privada en donde la prensa advierte una dimensión mitológica. Ella populariza e internacionaliza un ideal de belleza bronca concebible en el país del machismo. Fustigadora de virilidades muy alzadas, María Félix es también el complemento indispensable para la exaltación final de la masculinidad. Al comportamiento hombruno de la estrella 'virago' lo matiza y enaltece la belleza de un rostro esencialmente femenino. Icono de exportación y de veneración local, María Félix es el mito supremo de lo Inaccesible, esa facultad de la verdadera estrella: la 'mujer de todos' es la que por esencia, e irrefutablemente, no puede pertenecer a nadie; 'la mujer abnegada' (Dolores del Río) exhibe las perlas de su martirologio desde la estratosfera de una Dignidad sin mácula: en ella se petrifica una virtud de la mujer mexicana: la resignación que es certificado de superioridad moral. [...] El público admira con fervor casi guadalupano el rostro de la niña Dolores, la siempre mancillable, la que transforma, con admirable alquimia, el sometimiento femenino en postrer humillación del macho; [...]<sup>402</sup>

In diesem Zusammenhang ist wichtig, dass die 'männliche' Frau im Kontext ihrer Darstellung letztendlich wieder zur Bestätigung und Überhöhung der Männlichkeit ihrer Konterparts beiträgt. Sie ist – trotz ihres Verhaltens – kein Mann und dadurch können scheinbar 'schwächliche' oder 'wankelmütige', das heißt 'unmännliche' Männer vom Publikum – als Gegenpol zur präsenten Frau – einwandfrei als Mann dechiffriert werden. Der Platz des Un-Männlichen ist bereits unmissverständlich von der Frau besetzt. Durch ihre Anwesenheit werden die Verhaltens-Konstrukte männlich – weiblich wieder eindeutig ge-

---

sischen *telenovelas* nachgezeichnet werden. Zu dem *Cine de Oro* siehe u.a. Ayala Blanco 1986, Monsiváis/Bonfil 1994, Zum Melodrama und Lucha Libre siehe Kap. 1: Lucha Libre als Sport/Lucha Libre als Spiel von Sport und Kap. 2: Lucha Libre als Volkstheater/Die Narrationen und die Dramaturgie ... Zum Melodrama in Lateinamerika siehe u. a. Podalsky 1993, Martín Barbero 1993. Zu *telenovelas* siehe Kap. 2, Lucha Libre als Volkstheater und im Folgenden, siehe auch u. a. López 1995, Klindworth 1995.

401 Film "Doña Bárbara", 1943, Regie: Fernando de Fuentes.

402 Monsiváis/Bonfil 1994, S. 35 f.

schlechtsspezifisch zugeordnet, sie fungiert als Referenzpunkt. Es wird sich erweisen, dass die Frauen im *Lucha Libre* eine ähnliche Funktion erfüllen. Denn die *luchadoras* tragen durch ihre Teilnahme am Gesamtspektakel auch zur Interpretation der männlichen Kämpferbilder bei.

In den fünfziger Jahren wechseln die Schauplätze der Filme – analog zur Verstädterung Mexikos – endgültig vom Land in die Stadt. Anhand der Figur der *rumbera*, *cabaretera* und Prostituierten werden die Gefahren des Verfalls der Sitten und der traditionellen Moral unter den veränderten Bedingungen eines Lebens in der Stadt thematisiert. In den Melodramen dieser Zeit ist die Prostituierte je nach Ausrichtung des Films die negative "Traicionera, Vagabunda, Hipócrita, Arrabalera, Trotacalles: una mujer con pasado", "Una mujer sin destino"; oder sie wird stilisiert zur provozierenden "La sin ventura" oder "La Venus de fuego" (Filmtitel).

Nicht nur die Namen verdeutlichen die Ambiguität des Blicks von Regisseuren und Publikum auf die 'sündigen Frauen': Im Kino jener Zeit werden zwar die Sünden mit Hilfe von moralistischen Diskursen des 19. Jahrhunderts angeprangert, aber man zeigt auch mit ästhetischem Genuss, vor allem durch *close-ups* der Gesichter der 'Sünderinnen', Begierde und Vergnügen.

Der Plot dieser Melodramen ist in seiner Struktur stets derselbe (Monsiváis/Bonfil 1994: 42):

[E]n el infierno de la capital, una joven de preferencia pueblerina cae en las garras del vicio; en el cabaret de barriada, un cinturito le hace la vida imposible; la maternidad y el amor verdadero son los goces vedados, y sólo la continua humillación purifica, casi siempre a destiempo, el alma.

Nur durch ihr Leiden und Erdulden werden diese Frauen im Tode von ihren Sünden freigesprochen. So ist es kein Zufall, dass die berühmteste Prostituierte dieses Genres den Namen "Santa" (die Heilige) trug.<sup>403</sup>

Sergio González Rodríguez kommentiert in seinem Essay "La prostituta: mito e imagen" (Florescano 1995: 274):

El hecho de que la prostituta más famosa de la historia moderna mexicana se llame Santa, no es sólo la muestra de un recurso de inversión religiosa en un país de acentos tradicionales; tampoco se reduce a una ironía exitosa, sino que

403 Vgl. den Film "Santa" 1968, Regie: Emilio Gómez Muriel; siehe auch "Santa" 1979 von Federico Gamboa.

revela el éxito de un enfoque masculino que hegemoniza el lenguaje mitificador mediante un dominio exclusivista contra el género femenino. Mitificar es prolongar al Hombre en sus anhelos múltiples, hegemónicos. Malinche, madre venérea de los mexicanos, no sería la Chingada suprema sin la existencia de Santa. Y Santa no sería tal sin el aplomo de una sociedad de incipientes valores modernos en la que el hombre es rey y quiere serlo siempre.

Die Modernisierung, die das städtische Publikum erfährt, erfordert zunehmend neue Formeln und Figuren, mit denen sich auch die Zuschauer der wachsenden Mittelklasse identifizieren können: Hier sind es die Symbole einer neuen mondänen Elite, der man nacheifern und der man sich – virtuell, cinematographisch – zugehörig fühlen will. Es werden vermehrt Melodramen produziert, die im häuslichen, familiären Milieu Probleme der 'modernen' bürgerlichen Familie thematisieren: Unglücklich verheiratete Frauen, von ihren Männern betrogen und von anderen ausgenutzt, werden zum Seitensprung verführt, den sie häufig mit dem Verlust ihres Kindes bezahlen – ein Topos, der in den heutigen *telenovelas* reproduziert wird. In den 'neuen' Melodramen ist die Prostituierte nicht mehr zwangsläufig das 'gefallene Dorfmadchen', sondern ein Produkt der modernen Stadt, ein Symbol der Modernisierung. Ihr Verhalten unterscheidet sich immer weniger von dem der 'anständigen, häuslichen Frau', die Ehebruch begeht.

Seit Beginn der Regierungszeit des *regente de hierro* Ernesto P. Uruchurtu als Bürgermeister Mexiko-Stadts (1952–1966) wandelt sich das Film-Bild der proletarischen Hure zur neuen, städtischen Luxus-prostituierten. Ausgestattet mit den Insignien des Fortschritts wie Autos, moderne Kleidung etc. ist ihr Arbeitsplatz jetzt der elegante *Nightclub*. Sie wird von hochgestellten Männern verehrt – die sie zur offiziellen Geliebten machen, manchmal sogar ehelichen. Die gefallene Frau kann also durchaus gesellschaftsfähig werden (Monsiváis/Bonfil 1994: 42). Damit einher geht eine Neubewertung des Ehebruchs. In den Filmen Ende der fünfziger Jahre wird die Ehescheidung bereits als eine mögliche Konsequenz, als Ausweg für die urbane Frau aus der gescheiterten Zweisamkeit gezeigt.

#### *Auf der Suche nach der 'mexicanidad' – und der mexikanischen Frau*

Bereits seit Ende der dreißiger Jahre hatten vor allem Psychologen versucht, anhand der Rekonstruktion geschichtlicher Abläufe und deren Auswirkungen auf die 'nationale Seele' die Identität des Mexikaners

zu ergründen.<sup>404</sup> So unterschiedlich diese Interpretationen auch sind, ihre Erklärungen des vermeintlichen Minderwertigkeitsgefühls 'des Mexikaners', seiner Unsicherheit und seines Misstrauens, die er durch Machismo zu verdecken suche, setzen alle bei der *Conquista* ein, dem Moment der Mestizisierung, der – zumeist gewalttätigen – Vereinigung eines spanischen Mannes mit einer indigenen Frau. Als Sinnbild für dieses Gründungs-trauma rekurrieren sie dementsprechend auf die Figur der Malinche, wobei diese sich noch dazu 'freiwillig' dem Eroberer ergab.

Diese Identitätserklärungen und Deutungen der historischen weiblichen Ikonographie werden inzwischen kritisch hinterfragt: Besonders das in Octavio Paz' "El Laberinto de la Soledad" (1950) enthaltene Kapitel "Los hijos de la Malinche" ist seit den siebziger Jahren nicht nur von Feministinnen zunehmend kritisiert worden.<sup>405</sup> In diesem Kapitel beschreibt Paz La Malinche als die Mutter, vergleicht sie mit Eva, nennt sie "La India Bonita", aber vor allem "La Chingada":

Por contraposición a Guadalupe, que es la madre virgen, la Chingada es la madre violada [...] Se trata de figuras pasivas. [...] La Chingada es aún más pasiva. Su pasividad es abyecta: no ofrece resistencia a la violencia, es un montón inerte de sangre, huesos y polvo. Su mancha es constitucional y reside [...] en su sexo. Esta pasividad abierta al exterior le lleva a perder su identidad: es la Chingada. **Pierde su nombre, no es nadie ya, se confunde con la nada, es la Nada. Y sin embargo, es la atroz encarnación de la condición femenina.**

Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es la Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al Conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas o violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo en que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche. Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impassibles, cerrados.<sup>406</sup>

Paz zeichnet in seinem Essay einerseits die Konstruktion eines nationalen Diskurses nach, auf den in Mexiko bis heute fortlaufend rekurriert wird. Andererseits bleibt er diffus in seiner Einschätzung dieser nationalen Mentalitäts- und Geistesbestimmung, indem er sie mit histo-

404 Siehe dazu Kap. 2: Lucha Libre als Volkstheater/Die Maske als Metapher in der mexikanischen Identitätskonzeption und die dort referierten Texte.

405 Siehe u. a. Glantz 1994, S. 153 ff., Alarcón 1981.

406 Paz 1993, S. 94, *Herv. d. Verf.*

rischen und geistesgeschichtlichen Entwicklungen begründet, bei ihrer Interpretation und Bewertung jedoch auf eigentümlich unkritische Weise innerhalb dieses Diskurses verharret. Vittoria Borsò bezeichnet dies treffend als "die im Labyrinth vorherrschende Allianz poetischer und politischer Suggestion" (Borsò 1994: 322).

Nicht nur, dass die Frau allgemein verantwortlich gemacht wird für das Leiden und die Unsicherheit der Männer, ihr wird auch doppelter Verrat vorgeworfen: an ihrem Volk und an ihrem Geschlecht, das heißt an der ihr zustehenden und zugeschriebenen Rolle.

Denn aufgrund ihrer Konstitution als Frau, aufgrund des weiblichen Geschlechts steht sie außerhalb der Gesellschaft (Paz 1993: 33):

Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su 'rajada', herida que jamás cicatriza.

Durch diese Unterlegenheit bleibt die Frau außerhalb der Geschichte, außerhalb des Zentrums der Gesellschaft, sie bleibt 'ein Rätsel' und wird zu einem Nichts. Paz kritisiert dies zwar, unterscheidet aber nicht zwischen der Darstellung (*representation*) von Frauen und deren realer Existenz in der Welt, zwischen dem biologischen Geschlecht ("sex – a relatively fixed and stable category based upon biological difference"<sup>407</sup>) und dem kulturellen Geschlecht ("gender – a culturally constructed set of assumptions about what is supposed to be appropriate for women and for men, respectively"), so dass, nimmt man ihn wörtlich, die Frau zu einem Nichts wird, verschwindet.

Nicht nur die mexikanische Literaturwissenschaftlerin und Autorin Margo Glantz kritisiert die durch Weltruhm zügig kanonisierten Auslegungen Paz' vehement: Seine distanzlose Interpretation der nationalen Geschichte und Mythologie verbleibe innerhalb der offiziellen – patriarchalen – Paradigmen. In ihrem Aufsatz "Las hijas de la Malinche" weist sie nach, was dies wörtlich genommen für die heutige mexikanische Frau bedeutet (Glantz 1994: 201):

Ser hijos de la Malinche supone una exclusión muy grave, no seguir el cauce de la historia, guardar una situación periférica – la esclavitud *de jure* o *de facto* –, carecer de nombre o aceptar el de la Chingada que, concluye Paz: 'No quiere decir nada. Es la Nada.' Ser mexicana (por ser mujer, es decir un ser rajado, abierto) sería, si tomamos al pie de la letra las palabras ya canónicas de Paz, un desclasamiento definitivo, caer de bruces en el No Ser: la existencia se define

---

407 Warhol 1998, o. S., auch das folgende Zitat.

por una esencia negativa que en el caso de la mexicana es un camino hacia la Nada: ser mujer y mexicana no sólo implica una doble marginalidad, sino también la desaparición.

In eine andere Richtung zielt die 1994 von Carlos Monsiváis formulierte Kritik: Er argumentiert, dass der Gebrauch des Mythos der Malinche, der Rekurs darauf – beeinflusst von Freund und Jung – zur Erklärung des mexikanischen Unterbewusstseins angesichts der wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Entwicklung Mexikos im 20. Jahrhundert obsolet sind. Zudem stimmt der seit der Unabhängigkeit dominante nationalistische Diskurs mit seinem Vorwurf des 'Malinchismus', des 'Vaterlandsverräters' für all diejenigen, die sich der Welt öffnen, nicht mehr mit der Bildung von übernationalen Interessengruppen und Konzernen in Zeiten der Globalisierung und Rezession vieler Dritte-Welt-Länder überein.

Er fordert eine objektive und historisch fundierte Auseinandersetzung mit der Figur der Malinche (Monsiváis 1994a: 146 f.):

[...] [la Malinche] se vuelve una figura sólo interpretable a la luz de la Conquista, de las fuerzas que integran y desintegran naciones, y – en todo caso – de los roles que el patriarcado le atribuye a lo femenino: la pasividad, la lealtad sacrificial, la traición por amor. De las interpretaciones a los comportamientos, históricos, del enorme papel mitológico al ser específico, de la traidora a la mujer llevada por las circunstancias, y encauzada por sus habilidades personales. [...]

Und er hofft, dass man La Malinche, befreit von ihren ideologischen Ketten und historischen Schuldzuweisungen, von der Last ihres Geschlechts, als das sehen kann, was sie heutzutage wäre: "[P]onerse al día y mudar su condición de traidora a la menos emblemática y más profesional de traductora" (Monsiváis 1994 a: 146 f.).

### *Die weibliche Sicht – Die Rehabilitierung der Malinche*

In den fünfziger Jahren wird – zum ersten Mal nicht nur vereinzelt – eine Reihe von literarischen Arbeiten mexikanischer Frauen veröffentlicht. Seit den sechziger Jahren gewinnt die weibliche literarische Produktion mit Werken von Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Elena Garro, Inés Arredondo, Carmen Boullosa etc. an Anerkennung und erringt mit Beginn der achtziger Jahre einen festen Platz in der mexikanischen Literatur. Einige dieser Schriftstellerinnen und Theater-

autorinnen setzen sich explizit mit dem Bild der Frau, dem männlichen Diskurs über die Figur und dem Mythos der Malinche auseinander. Dabei ist ihr Ansatz entweder, die Ideologeme dahinter zu entlarven und den gängigen Mythos – wie von Monsiváis gefordert – zu zerstören oder aber diesen für eine eigene Interpretation zu nutzen. Es werden – vor allem in Theaterstücken – zunehmend die weiblichen und männlichen Rollen hinterfragt oder neue Verhaltensformen herausgearbeitet, die den Zuschauern dann szenisch angeboten werden.<sup>408</sup>

Von großer Bedeutung für die sich hier neu artikulierenden weiblichen Sichtweisen war die Studentenbewegung 1968 gewesen. Frauen waren an ihr zwar numerisch gleichberechtigt beteiligt, da die Studentenbewegung jedoch sehr bald patriarchale Strukturen wiederholte, wurden die Frauen auf 'typisch weibliche' Bereiche abgedrängt:

If the participation of women in that movement was equal numerically to that of men, this was not the case with what they did. Women were in charge of printing and distributing flyers, of cooking food for their male comrades on guard duty, of cleaning the places where the different committees met, of filling up the ranks of demonstrators.<sup>409</sup>

Die sich dann Anfang der siebziger Jahre formierende *nueva ola del feminismo* trat in einem Moment auf, in dem der mexikanische Staat nach dem blutigen Niederschlagen der Studentenunruhen bemüht war, den Status quo wiederherzustellen. So richtete sich der mexikanische Feminismus auch gegen diese Restaurationsversuche, die die 'Frauenfrage' unbeachtet ließen.

Die gleichzeitig in den USA erstarkende feministische Bewegung hatte wesentlichen Einfluss auf die Diskussionen und die Konsolidierung der Bewegung in Mexiko, jedoch beschränkte sich dieser zunächst auf die mestizischen städtischen Mittelschichten. Eine indigene Frau auf dem Land stand damals anderen Notwendigkeiten und Problemen

---

408 Insgesamt liegt der Schwerpunkt der literarischen Beschäftigung mit der Figur der Malinche im 20. Jahrhundert auf Dramentexten. Siehe Wurm 1996, S. 230 ff. Zu von Männern verfassten Dramentexten über die Figur der Malinche siehe Mesinger Cypress 1991.

409 Nigro 1994, S. 139f., Originalzitat aus Ana Lau Jaiven: *La nueva ola del feminismo en México: conciencia y acción de la lucha de mujeres*; México, D. F., Fascículos Planeta. Auch bei dem monatelangen Streik der UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) 1999/2000 scheint die Aufgabenteilung noch ähnlich geschlechtsspezifisch gewesen zu sein. Siehe dazu *Triple Jornada* Nr. 10, 7.6.1999, Nr. 20, 3.3.2000.

gegenüber als die städtische Frau aus der Mittelschicht, welche die Lebensumstände der *indígena* möglicherweise nicht einmal kannte. In den letzten Jahren hat sich der Wirkungsradius feministischer Strömungen und Aktivistinnen auch auf andere Bevölkerungsgruppen ausgeweitet und den spezifischen Bedingungen Mexikos angepasst.

Aufgrund der sozialen Ungleichheit wurde in Mexiko der feministische Diskurs häufig verbunden mit dem Kampf um Menschenrechte, Klassen- und Rassenfragen, so dass sich viele der sich öffentlich zu Wort meldenden Frauen als Sprachrohr für alle marginalisierten Gruppen verstanden.<sup>410</sup>

Die Schwierigkeiten bei der Suche nach einem eigenen Weg, nach einem den heterogenen kulturellen und sozialen Bedingungen Mexikos angepassten Feminismus thematisiert Rosario Castellano ganz direkt in ihrem 1974 publizierten Theaterstück "El Eterno Femenino":

III. Akt, Szene 9:

*Lupita*: Recapitulemos. Hay varias opciones. Primera: defender las tradiciones, modernizándolas, claro, para ponerlas a las alturas de los tiempos.

*Señora 1*: ¡Sí, sí, bravo, bravo, viva, viva!

*Lupita*: Segunda: romper con el pasado como lo han hecho nuestras rubias primas, nuestras buenas vecinas.

*Señora 3*: ¡Yankis, go home!

[...]

*Señora 4 (A Lupita)*: ¿No hay una tercera vía para el tercer mundo al que pertenecemos? [...] <sup>411</sup>

Rosario Castellanos' als Farce konzipiertes Stück ist exemplarisch für die sowohl ideologisch als auch ästhetisch neue Sichtweise der Theaterautorinnen. Es kann als ein Scheidepunkt in der literarischen und szenischen Auseinandersetzung über die Rolle der Frau gelten. Ging es zuvor in zumeist realistischer oder naturalistischer Weise um die Darstellung und das Lamentieren darüber, 'wie die Dinge sind', beginnt man nun mit einer kritischen Diskussion über all jene symbolischen, sozialen Praktiken und Institutionen, die 'die Dinge zu dem machen, was sie sind'.

Die neuen Ansätze lassen sich folgendermaßen charakterisieren:

1. Es wird von der Prämisse ausgegangen, dass es sich sowohl bei der Geschichtsschreibung als auch bei dem politischen und ge-

410 Siehe als Beispiel Rosario Castellanos und ihr Engagement für die indigene Bevölkerung.

411 Castellanos 1975, S. 193 f., Herv. d. Verf.



schlechtsspezifischen Diskurs um intentionierte Konstrukte handelt. So begann man, den 'großen Narrationen' – sei es **der** Nation, **der** Frau oder **der** Geschichte – gegenüber misstrauisch zu werden und diese kritisch zu analysieren, um die dahinter verborgene Intention sichtbar werden zu lassen.

2. Auf ästhetischer und ideologischer Ebene wird eine lineare Bühnenhandlung abgelehnt, um der Zuschauererwartung einer kohärenten, in sich geschlossenen Geschichte entgegenzuarbeiten, da diese die unbewusste Akzeptanz des Status quo unterstütze.

Das heißt, dem offiziellen patriarchalen Diskurs, der sich auch in der mexikanischen Theatertradition widerspiegelte, wird nun eine polyphone Erzählweise entgegengesetzt, welche die Möglichkeit einer Vielzahl von Blickwinkeln und Bewertungs- und Interpretationsmustern verdeutlichte.

So hat beispielsweise Rosario Castellanos in dem Dreiakter "El Eterno Femenino" eine Vielzahl von kurzen Handlungssequenzen montiert, die auf den ersten Blick vor allem eins sind: absurd, unglaublich. Ihre Botschaft: Erzählen heißt immer interpretieren.

In der Rahmenhandlung befindet sich Lupita, eine typisierte Frau aus der mexikanischen Mittelschicht, am Tag ihrer Hochzeit in einem Friseursalon. Von ihr unbemerkt wurde im Haartrockner ein Apparat eingebaut, der Träume hervorruft, so dass sie sich die meiste Zeit zwischen Traumwelten und der Realität hin- und herbewegt. Im 1. Akt erlebt sie so ihre eigene Zukunft als verheiratete Frau, wird zur *madre abnegada*, betrogenen Ehefrau, Mörderin 'aus Liebe', zur alten Frau, die ihrer Tochter den gleichen Weg vorzuschreiben versucht. Im 2. Akt trifft sie in einem Wachsfigurenkabinett auf historische sowie mythische Frauengestalten Mexikos, die ihre Sicht der Dinge erzählen. Anfang des 3. Akts hat der Traumapparat einen Kurzschluss im Friseurladen verursacht, so dass ihr Haar nicht mehr frisiert werden kann. Daraufhin probiert Lupita eine Reihe von Perücken, jede von ihnen verwandelt sie in einen anderen Prototyp der mexikanischen – unverheirateten – Frau: Alte Jungfer, Prostituierte, Geliebte, aggressive Fernsehreporterin.

Die Dekonstruktion der Historiographie wird explizit im 2. Akt, in dem Castellanos die wenigen historischen Frauen, die Eingang in die offizielle Geschichtsschreibung gefunden haben, in einem Wachsfigu-

renkabinett zu Leben erweckt. Als aktive Subjekte ihrer eigenen und der historischen Geschichte stellen sie ihre Sicht der Geschehnisse und ihres Beitrags daran dar. Parallel werden die Figuren, die die mexikanischen Weiblichkeitsbilder (*El eterno femenino*) in verschiedenen Epochen verkörpern, durch die karikatureske Art der Darstellung als Stereotype kenntlich gemacht.<sup>412</sup>

Im 3. Akt ironisiert Castellanos die zeitgenössischen Rollenmodelle der mexikanischen Frau. Durch ihre Theatralisierung werden diese explizit als Konstruktionen ausgewiesen, denn durch die Tatsache, dass die Protagonistin Lupita in verschiedenste Aspekte und Rollen der Frau schlüpfen kann, wird deutlich, dass es nicht *lo eterno femenino*, die 'Essenz des Weiblichen' gibt.

Durch die Inszenierung von Facetten und Klischees von Weiblichkeit wird gezeigt, dass geschlechtsspezifische Zuordnungen Inszenierungen in der sozialen Praxis sind: "She [Castellanos; *Anm. d. Verf.*] theatricalizes gender, and in doing so, implicates theatre practices in the gendering process." (Nigro 1994: 140).

Der Schluss des Stückes: Lupita kommt mit der Perücke namens Marke "Al filo del agua" – "Auf Messers Schneide" – als Vortragende zu einer Frauenversammlung. Eine Diskussion über die mexikanische Frau per se entspinnt sich, ein Metadiskurs, der die Programmatik des Textes "El Eterno Femenino" deutlich macht: Es geht nicht darum, den dominanten Diskurs zu modifizieren, sondern Alternativen zu suchen und sich selbst je nach den eigenen Bedürfnissen neu zu erfinden und zu realisieren:

*Señora 4:* No basta adaptarnos a una sociedad que cambia en la superficie y permanece idéntica en la raíz. No basta imitar los modelos que nos proponen y que son la respuesta a otras circunstancias que las nuestras. No basta siquiera descubrir lo que somos. **Hay que inventarnos.**<sup>413</sup>

In einer ganzen Reihe von Stücken, die nach "El Eterno Femenino" erschienen sind, steht die Dekonstruktion des tradierten Frauenbildes im Mittelpunkt. Sie wird sowohl inhaltlich als auch ästhetisch weiterge-

412 So steht als Regieanweisung für die Figuren der Eva, Malinche, Sor Juana de la Cruz, Josefina Ortiz de Domínguez, Carlota, Rosario de la Peña und Adelita: "No tratará, en ningún momento, de ser realista, sino de captar la esencia, el rasgo definitivo de un persona, de una moda, de una época. Es aconsejable la exageración, de la misma manera que la usan los caricaturistas [...]", Castellanos 1975, S. 82.

413 Castellanos 1975, S. 193; *Herv. d. Verf.*

führt: So stellt zum Beispiel Sabina Berman in ihrem Einakter "Uno" (1978) die Geschlechterzuordnungen infrage, indem sie mittels eines Schnurrbarts, den mal die Frau, mal der Mann trägt, die geschlechtsspezifischen Verhaltensformen und -normen ad absurdum führt und sie als relativ erkennen lässt. Die Figur der Malinche spielt wiederum in der feministischen Chicano-Literatur eine große Rolle, sie wird auch dort reinterpretiert und für die Darstellung der Situation der Chicana als Mittlerin zwischen Kulturen, als Frau in einer patriarchalen Gesellschaft zwischen Tradition und Moderne benutzt.<sup>414</sup>

*Telenovelas in Mexiko – 'La canalla siempre pierde ...'*

Das in Mexiko von den meisten Frauen rezipierte Medium ist jedoch nicht das Theater, sondern das Fernsehen und dort vor allem die täglich gesendeten *telenovelas*. Nach Angaben von Canclini und Piccini sehen in Mexiko-Stadt etwa 95 Prozent der Bevölkerung fern, in den Armenvierteln ca. 90 Prozent und in den Provinzstädten etwa 88 Prozent (Klindworth 1995: 8).

Auf dem populären Kanal 2 des Medienmonopolisten Televisa laufen täglich von 17 Uhr bis 22 Uhr *telenovelas*, auch auf anderen Kanälen von Televisa und TV Azteca nehmen diese in Mexiko produzierten Serien einen Großteil des täglichen Programmangebots ein. Eine Untersuchung von 1987 ergab, dass in ganz Mexiko die *telenovelas* von 60 bis 80 Prozent der interviewten Personen gesehen wurden. 80 Prozent der befragten Frauen schauten täglich *telenovelas*, und fast die Hälfte der befragten Männer gab an, zumindest eine *telenovela* pro Tag zu sehen.<sup>415</sup>

Anhand dieser Zahlen kann man schlussfolgern, dass *telenovelas* für einen Großteil der Bevölkerung Bestandteil der alltäglichen Medienrezeption geworden sind, und dies bereits seit Jahrzehnten.

Da die *telenovelas* ursprünglich als Werbesendungen für Hausfrauen konzipiert waren, stehen Frauen im Mittelpunkt des Geschehens. Der Ort der Handlung ist ihre Privatsphäre, das Haus, die Familie. Die dargestellten sozialen Schichten sind die obere Mittelklasse sowie die Reichen Mexikos, die Oberschicht. In unserem Zusammenhang inte-

---

414 Siehe dazu Birmingham-Pokorny 1996 und v. a. Alarcón 1981 und die dort angegebene Bibliographie.

415 González 1987, S. 14, hier angeführt nach Klindworth 1995, S. 9; siehe auch González 1994, S. 226 ff.

ressiert das Rollenangebot der weiblichen Figuren, die nach einem klaren und relativ festem Schema gestaltet sind.<sup>416</sup> Dabei wird die für das Melodrama typische Figurenkonstellation benutzt: Im Zentrum der *telenovela* steht die moralisch makellose Heldin, der von der Schurkin Leid zugefügt wird. Die Heldin ist hübsch, sympathisch, attraktiv, unschuldig, selbstlos sowie opfer- und leidensbereit. Die Schurkin ist zumeist ebenfalls sehr attraktiv, sie geht aber mit ihrer Anziehungskraft offensiver um, ist die gefährliche Verführerin und verfügt über Intelligenz und Mittel, ihre persönlichen Interessen durchzusetzen – rücksichtslos und ohne Moral. Der männliche Held ist unerlässlicher Bestandteil jeder *telenovela*, er treibt jedoch selten selbst die Handlung voran. Folgt man der Analyse, die Gisela Klindworth in ihrer Dissertation über *telenovelas* in Mexiko vornimmt, so wird er stets positiv und beschützend dargestellt, er ist letztlich die 'Prämie' im Kampf zwischen Heldin und Schurkin, gleichzeitig wird er jedoch aufgrund eigener Schwäche oft zum Opfer und Spielball der 'Bösen'. Die Heldin ist Ziel des Mitleids der Zuschauerinnen, sie ist durch eine große Leidensfähigkeit gekennzeichnet und wird dafür schließlich belohnt – mit dem Glück in den Armen des 'richtigen' Mannes. Dabei enden diese Liebesgeschichten immer mit der traditionellen, formellen Absicherung der Beziehung durch die Eheschließung beziehungsweise durch das Eheversprechen. Nach Klindworth ist die mexikanische Heldin jedoch nicht "nur passives Opfer, das durch einen männlichen Helden gerettet wird, sondern auch eine aktive, starke, mutige und moralisch aufrichtige Kämpferin für ihre Integrität" (Klindworth 1995: 132). Dabei kann sie durch ihr Leiden zu stolz werden und in ihren Rachegehlüsten zu weit gehen, so dass Unschuldige leiden müssen. Die Gesetzmäßigkeit, dass die moralisch Untadelige nur durch ein ihr zugefügtes Unrecht selbst zu Regelübertretungen veranlasst wird, finden wir auch in der Dramaturgie des Lucha Libre bei der Inszenierung des Kampfmodus der *luchadora técnica*, der 'guten Kämpferin', wieder: Innerhalb der Struktur des Lucha Libre übertritt die 'gute Kämpferin' nur die

---

416 Zu den folgenden Angaben zur *telenovela* siehe Klindworth 1995. Zu dem ebenfalls sehr populären Medien *fotonovela* und *historieta* siehe Curiel 1990 und Wischmann 1976. Da die dort abgebildeten Stereotypen weitestgehend mit denen der *telenovelas* übereinstimmen und ebenfalls dem Genre des Melodram zuzuordnen sind, werden sie hier nicht gesondert behandelt. Zum Einfluss von staatlichen Zensurbemühungen auf das Frauenbild in *historietas* siehe Rubenstein 1998.

Regeln, um Recht und Ordnung wiederherzustellen, nachdem sie von der *luchadora ruda* und unter Mithilfe des Schiedsrichters ungerecht behandelt worden ist.<sup>417</sup>

Während sich die mitfühlenden Emotionen der Zuschauerinnen auf die Heldin konzentrieren, ruft die Schurkin den Hass des Publikums hervor. Sie verkörpert jedoch mit ihren Taten und ihrem Willen Machtphantasien, die das Publikum gleichzeitig ausleben und verurteilen kann.

Im Gegensatz zum Lucha Libre wird in der Narration der *telenovela* die Handlung immer durch die Wiederherstellung des familiären und patriarchalen Status quo aufgelöst, die Heldin sinkt glücklich in die Arme eines Mannes und die Schurkin wird für ihre egoistischen Machenschaften bitter bestraft. Es ist deshalb davon auszugehen, dass die *telenovelas* zum Erhalt der traditionellen Strukturen beitragen, auch wenn es bei Klindworth heißt: "Die traditionellen Rollenmuster der Frau werden durch die gleichzeitige Infragestellung und den schließlichen Sieg gleichermaßen hinterfragt und manifestiert."<sup>418</sup>

## Frauen im theatralen Ereignis Lucha Libre

1. Den geschilderten Stereotypen und dem damit verbundenen Rollenangebot unter anderem in den Medien stehen in der Welt des Lucha Libre reale Frauen gegenüber, die den Beruf der *luchadora*

---

417 Siehe dazu Sharon Mazer über US-amerikanisches Wrestling:

"In the symbolic universe of professional wrestling, conflicts are perpetuated through the performance of transgression – against the rules, against the boundaries, against justice – and apparent violations by one or more of the heels threatens to rend the social fabric as represented by most visible rules of the ring. The hero is compelled to defend the community's integrity, but often finds himself marginalized in the process, forced to step outside the rules himself to meet the enemy on his own corrupt terms. Circumstances create a necessity; the rules must sometimes give away to moral imperative, *but always at a cost.*" Mazer 1998, S. 33, *Herv. d. Verf.*

418 Klindworth 1995, S. 134. Erst in den letzten Jahren wurden in Mexiko von ARGUS Producciones produzierte *telenovelas* gesendet, die einige traditionelle Muster der Rollenverteilung durchbrechen: So kann sich zum Beispiel eine ältere Frau von ihrem Ehemann scheiden lassen, um einen jüngeren Liebhaber zu haben ("Mirada de Mujer"). Diese Veränderungen sind jedoch sehr partiell. Zudem ist aus eigener Beobachtung festzustellen, dass solche Neuerungen von älteren Zuschauern eher ambivalent oder kritisch betrachtet werden. Siehe dazu Paramo Rico 1999.

- in einem von Männern dominierten Bereich ausüben. Die soziale Stellung der Kämpferinnen in der mexikanischen Gesellschaft, ihre Lebensformen und die subjektive Einschätzung ihrer Kunst, ihrer Situation und Rolle im Lucha Libre werden deshalb im Folgenden genauer analysiert.
2. Die Kämpferinnen werden in den Medien in einer bestimmten Weise dargestellt und ihre Rolle als Frau und Kämpferin inszeniert beziehungsweise interpretiert.
  3. Die Kämpferinnen verkörpern innerhalb der Kampfinszenierung bestimmte Figuren, die Geschichten – ähnlich einer *soap-opera* – in der Dramaturgie des Kampfes 'Gut gegen Böse' erzählen.
  4. Diese Frauenkämpfe erfüllen innerhalb der Gesamtinszenierung Lucha Libre eine bestimmte Funktion und tragen zur Interpretation der Rollen aller Beteiligten bei. Durch die Darbietung von Frauenkämpfen, der Anwesenheit von Frauen in dieser sonst männlichen Inszenierung werden verschiedene Lesarten auch der Männerkämpfe und der Männlichkeitsmodelle der Kämpfer ermöglicht.
  5. Mindestens die Hälfte des Publikums der Kampf-Veranstaltungen ist weiblich. Ihnen wird in der Arena ein Ort geboten, wo Verhaltensweisen legitim sind, die im normalen sozialen Gefüge der mexikanischen Gesellschaft für Frauen verboten oder inakzeptabel sind.

Diese Analyse basiert auf teilnehmender Beobachtung, ergänzt durch außerhalb der Arena geführte Einzel-Interviews mit Kämpferinnen und weiblichen Fans. Es ist im Milieu des Lucha Libre äußerst schwierig, empirisches Material vor allem zur Rezeptionsanalyse zu erhalten.<sup>419</sup>

Dies hat folgende Gründe:

- Das Publikum ist aufgrund seines sozialen und Bildungsstandes nicht gewohnt, zum Beispiel Fragebögen auszufüllen.
- Der Ablauf der Veranstaltung ist mit der provozierten Erregtheit und Teilnahme des Publikums nicht förderlich für Gespräche oder Befragungen.

---

419 In den Jahren 1994/1995 und 1997/1998 wurden zahlreiche Kämpfe in verschiedenen Arenen in Mexiko-Stadt, Estado de México, Toluca und Monterrey besucht. Stichprobenartig wurden während der Kämpfe Kurzinterviews mit anwesenden Fans gemacht; mit acht Kämpferinnen aus unterschiedlichen Unternehmen wurden 1995 und 1997 Leitfaden-Interviews geführt; mit zwei – weiblichen – Fans wurden 1994 und 1998 ebenfalls Leitfaden-Interviews erstellt.

- Für den Großteil der Besucher, die zumeist bereits seit der Kindheit durch Eltern und Filme in Kontakt mit der Welt des Lucha Libre kamen, ist Lucha Libre ein selbstverständlicher Bestandteil des Alltags, den man nicht reflektiert.

*Die Welt der Kämpferinnen – "Lady Apache" vs. Bourdieu*

Kämpfe von Frauen gab es in Mexiko bereits zehn Jahre nach der Einführung von Lucha Libre als kommerzieller Show (1933). Es waren jedoch noch keine mexikanischen Kämpferinnen ausgebildet worden, so dass die Vorführungen von US-amerikanischen Catcherinnen bestritten wurden. Erst im Jahr 1955 erschienen die ersten Mexikanerinnen im Ring. In Mexiko-Stadt wurden Frauenkämpfe jedoch bereits Ende der fünfziger Jahre durch den damaligen Bürgermeister Ernesto P. Uru-churtu wieder verboten, so dass ihre Auftritte bis zur Aufhebung des Verbots 1987 auf die Provinz beschränkt blieben.<sup>420</sup> Auch heute noch beklagen die Kämpferinnen als Folge des Verbots die schlechtere Arbeitssituation und mangelnde Förderung der Frauenkämpfe durch die Lucha Libre-Unternehmen in Mexiko-Stadt.<sup>421</sup>

Im Gesamtprogramm einer Lucha Libre-Veranstaltung, die normalerweise aus fünf sich steigernden Kämpfen besteht, treten Frauen nur in den ersten beiden Kämpfen auf und verdienen dementsprechend weniger als ihre männlichen Kollegen.<sup>422</sup> Frauenkämpfe werden wesentlich seltener in den Fernsehübertragungen gezeigt, so dass die *luchadoras* mehr auf die Live-Veranstaltungen angewiesen sind, um sich dort einen Namen zu schaffen. "Lady Apache" antwortete auf die Frage nach dem Einfluss des Fernsehens auf ihre Arbeit:

---

420 Das Ausweichen der Kämpferinnen auf Provinzstädte ist kein Zeichen für die größere Toleranz in den Provinzen, sondern ein Indiz für die stärkere 'moralisch-sittliche Durchsetzungskraft' des damaligen Bürgermeisters von Mexiko-Stadt, der nicht umsonst *regente de hierro* genannt wurde.

421 Siehe Gruppeninterview 10.6.1997, Mexiko-Stadt, mit den Kämpferinnen Carla Villalobos, La Practicante, Miss Janeth, Lady Metal, La Briosa, Saori, alle von dem Lucha Libre-Unternehmen Triple A; Interview 11.6.1997, Mexiko-Stadt, mit der Kämpferin Lady Apache von der EMLL; Interview mit der Ex-Kämpferin Irma González, 7.2.1995, Mexiko-Stadt.

422 Die Bezahlung der Kämpfer ist ein gut gehütetes Geheimnis, in den Gesprächen und Interviews wurden entweder keine oder sehr unterschiedliche Angaben gemacht, jedoch variieren die Löhne stark je nach Bekanntheitsgrad und Rang des Kämpfers innerhalb des Gesamtkontingents eines Unternehmens. Vgl. Kapitel 1: Lucha Libre als Sport/Die Gremien und Vereine der Kämpfer.

La televisión a las luchadoras no le da apoyo. Así de fácil. No tenemos la proyección. Afortunadamente nos dan el apoyo por medio de revistas. La gente que le gusta la Lucha Libre nos conoce porque es gente que asiste a las arenas. Pero independientemente por la televisión pasan muy pocos [...] pasan spots, nada más, pasan [...] pues, no es gran cosa lo que la televisión nos ayuda.<sup>423</sup>

Die Kämpferinnen müssen sich auch der Vorurteile ihrer eigenen Kollegen erwehren. In Gesprächen und Interviews erklärten Kämpfer und Promoter immer wieder, 'Lucha Libre sei nichts für Frauen, es mache hässlich'.

Die Gründe für die Diskriminierung sind den Kämpferinnen bekannt; "Lady Apache":

La Lucha Libre femenil está todavía mal vista hasta por algunos luchadores. Te voy a decir porqué. Porque hay mucho machismo, todavía existe, desafortunadamente, todavía existe. Yo siento que eso, pues, no se va a acabar. De alguna manera, pues, ellos lo que deben entender que esto es una profesión para nosotras también. Y que tenemos el mismo valor humano hombres como mujeres.<sup>424</sup>

Daneben wird immer wieder argumentiert, eine kämpfende Frau sei eine Abnormität. Denn die christliche Lehre habe schließlich Normen geprägt, welche die Aufgaben der Frau im Hinblick auf die Mutterschaft, das Helfen und Beschützen definieren.

Um gegen mangelnde Anerkennung und schlechte Arbeitsbedingungen der *luchadoras* zu kämpfen, wurde im Januar 1995 die Alianza Mexicana Femenil de Lucha Libre gegründet. Alle Verantwortlichen der Allianz waren Männer, der Zusammenschluss erbrachte keine konkreten Ergebnisse und die Initiative verlief im Sande. Eine der von den Kämpferinnen von Triple A dort (teilweise scherzhaft) vorgebrachten Forderungen war die Teilnahme von männlichen Kämpfern als *edecanes*, als schmückende Begleitung der Frauenkämpfe.

Bessere Verdienstmöglichkeiten erlangen die Kämpferinnen nur, wenn sie von den Lucha Libre-Unternehmen auf Auslandstournee geschickt werden. Vor allem in Japan existiert eine eigene Organisationsstruktur nur für Frauenkämpfe, die ihr eigenes Publikum haben.<sup>425</sup> Al-

423 Lady Apache im Interview mit der Verfasserin, 11.6.1997, Mexiko-Stadt. 2000 gab es in Mexiko nach einem Boom der Lucha Libre-Printmedien Anfang der neunziger Jahre nur noch vier Fachzeitschriften. Daneben erscheinen in einigen Tageszeitungen unregelmäßig Artikel zu Lucha Libre.

424 Lady Apache im Interview mit der Verfasserin, 11.6.1997, Mexiko-Stadt.

425 Siehe dazu Lady Apache im Interview mit der Verfasserin, 11.6.1997, Mexiko-Stadt:



lerdings bedeutet das für die Frauen eine Trennung von ihren Familien; die meisten haben Kinder, viele von ihnen erziehen sie allein.<sup>426</sup> Der überwiegende Teil der Kämpfer, Frauen wie Männer, stammt aus einfachen Verhältnissen, aus der unteren Schicht mit niedrigem Einkommen und geringer Schulbildung – darum korrespondierend mit weiten Teilen des Publikums. Lucha Libre bietet den Frauen die Möglichkeit, unabhängig von Schul- und Ausbildungsgrad finanziell selbständig zu werden, da sie ihr Können durch Training und Unterweisung durch Profi-Kämpfer erlernen. Die Mehrheit der interviewten Kämpferinnen kam entweder durch im Lucha Libre aktive (zumeist männliche) Familienangehörige oder durch andere Sportarten in Kontakt mit Lucha Libre. Sie mussten jedoch häufig den Widerstand ihrer Familie überwinden oder mit dieser brechen, um ihren Berufswunsch durchsetzen zu können. Übereinstimmend sagte die Mehrheit von ihnen, dass – einmal ihre Professionalität und ihren Erfolg unter Beweis gestellt – sie mit der Unterstützung ihrer Familie rechnen könnten. Vor allem bei der Kinderversorgung ist dies unabdingbar.

Das traditionelle Rollenverständnis der Frau und die damit zusammenhängende Rollen- und Aufgabenverteilung werden in den unteren Schichten Mexikos trotz der Berufstätigkeit vieler Frauen oftmals vehement verteidigt. Das Berufsbild der *luchadora* steht diesem konservativen Weltverständnis konträr gegenüber, die kämpferische Zurschaustellung ihrer selbst, ihre durch Auftritte im In- und Ausland be-

---

"Mira, la lucha femenil está mucho más cuidada en Japón. Porque tienen el medio también, porque hay alguien quien las respalda y quien las protega. [...] Pero, si te das cuenta, nosotras no ocupamos tan buenos lugares [in der Abfolge der Kämpfe; *Anm. d. Verf.*], como segundas luchas, primeras luchas, segundas y primeras. Entonces, en Japón todo el programa es de mujeres. Y hacen llenazos porque se les da la proyección, porque se les da el apoyo, porque se dedican exclusivamente a la empresa de mujeres, es una empresa exclusivamente para mujeres. [...] ahorita las mujeres de aquí, por ejemplo, las luchadoras de la Empresa Mexicana de Lucha Libre, las mandan por periodos de seis meses a pulirse si quieres a Japón; las están mandando y es una oportunidad que no cualquier empresa les da, ¿no?"

- 426 Diese Angaben beruhen auf persönlichen Gesprächen mit den Kämpferinnen. Jedoch sind in Lateinamerika allein stehende Frauen aufgrund von Migration, dem Machismo mit der sozial akzeptierten 'Zweit- und Drittfrau' und anderen Faktoren sehr häufig. Nach Angaben in Klindworth 1995, S. 220, fehlt in Lateinamerika in 20 bis 50 Prozent der Familien mit niedrigem Einkommen der Mann. (Die große Spanne der Angaben mag sich aus den unterschiedlichen Definitionen von "allein stehend" oder "Haushalt ohne Mann" ergeben oder sich landesspezifisch erklären; Klindworth macht dazu keine Aussage).

dingte Abwesenheit und die scheinbare Brutalität ihres Berufes unterstützen diese Außenseiterstellung.

Die Kämpferinnen finden deshalb außerhalb des Lucha Libre nur schwer Verständnis für ihre Arbeit. Zwangsläufig lebt deshalb die Mehrheit der *luchadoras* allein oder findet einen Partner im Lucha Libre-Milieu.<sup>427</sup>

"Lady Apache", die seit 11 Jahren mit dem Kämpfer "El Brazo de Plata" verheiratet ist, beschreibt es folgendermaßen:

Afortunadamente hemos sabido llevar bien la relación porque es un deporte público, que en un momento dado a veces sí tienes malestares, digamos. [...] Y seguimos creciendo como pareja, como matrimonio, como luchadores, como profesionales, hemos crecido juntos también, y de alguna manera nos hemos apoyado y eso es muy importante. [...] Para mí la Lucha Libre significa mi vida. [...] Y significa, pues, es un medio de vivir para mí también, ¿no?, pero antes de que signifique un medio de vivir, más que nada, la amo, la respeto. La respeto mucho porque también es un deporte muy celoso que también tienes que dedicarle el 100 %, ¿no?. A veces precisamente por ese lado a veces sí puede uno tener fricciones, digamos como pareja. Ahí es donde tenemos que entendernos. Afortunadamente podemos [...] compartir muchas cosas, aunque no estemos en casa, pero estamos juntos. Lo que a veces sí descuido es a mis hijas, que yo quisiera estar más tiempo con ellas.<sup>428</sup>

Allen interviewten Kämpferinnen sind der Stolz auf die erreichte Position innerhalb des Lucha Libre und der Ehrgeiz gemein, nicht nur im Ring ihre soziale Stellung zu behaupten. Wissend, dass eine Karriere im Ring körperlich bedingt zeitlich begrenzt ist, versuchen einige der Kämpferinnen durch ein Studium oder einen Zweitberuf ihre finanzielle Unabhängigkeit auch über die Kämpferkarriere hinaus zu gewährleisten. Die Absicht, sich nicht nur über die Ehe oder die Mutterrolle zu definieren, zeigt sich in Aussprüchen wie "Yo me he ido encargando de pulir mi destino, se puede decir" ("Lady Apache") oder "la mayor responsabilidad es mi propia vida" ("Miss Janeth"). Wichtig

427 Im Gruppeninterview 10.6.1997, Mexiko-Stadt, mit den Kämpferinnen Carla Villalobos, La Practicante, Miss Janeth, Lady Metal, La Brisa, Saori, alle von dem Lucha Libre-Unternehmen Triple A, sagten sie übereinstimmend, dass 1. Lucha Libre eher mit dem Lebensstil einer *soltera* – einer allein stehenden Frau – zu vereinbaren wäre, und 2. Außenstehende sie häufig als 'merkwürdige Phänomene' betrachteten, als Masochistinnen, denen es gefallen würde, geschlagen zu werden. Sie selber bestehen darauf, dass ihr Kämpferdasein als ein harter, anspruchsvoller Beruf anerkannt wird.

428 Lady Apache im Interview mit der Verfasserin, 11.6.1997, Mexiko-Stadt.

für sie alle ist der Kontakt mit dem Publikum, der Erfolg, der Applaus und die Anerkennung.

Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass alle Interviewpartnerinnen vehement den Sport-Charakter des Lucha Libre herausstellten – gegenüber dem Verständnis von Lucha Libre als Show, als Spektakel. Das entspricht zunächst dem allgemeinen Kanon innerhalb der Welt des Lucha Libre, wo die Theatralität, die Inszenierung der Kämpfe geleugnet wird. Gleichzeitig mag sich darin aber auch die Angst ausdrücken, ihre Arbeit könnte mit 'halbseidenen Boulevard- oder Variété-darstellungen' in Verbindung gebracht werden und sie dadurch sozial weiter stigmatisieren. Sie verstehen sich als Sportlerinnen, die darüber hinaus dem Publikum die Möglichkeit bieten, *de desahogarse*, sich zu verausgaben, eine kollektive Katharsis auf emotionaler Ebene zu erleben: "Damos una terapia para el público" ("La Practicante").

Die Kämpferinnen verbinden mit ihren Auftritten keine explizit sexuellen Anspielungen oder Konnotationen, wie das ausdrücklich im US-amerikanischen Wrestling geschieht und gefördert wird (dazu mehr weiter unten). Die unterschiedliche Rezeption seitens des männlichen Publikums im Gegensatz zum weiblichen ist ihnen dennoch bewusst. Gewiss würde das männliche Publikum zunächst mit *morbo*, mit leicht anzüglicher Neugierde, auf die Kämpferinnen reagieren, wie das auch im Alltagsleben Mexikos die vorherrschende Blickweise auf eine Frau sei. Einmal im Ring, überzeugten sie jedoch durch ihre Kampffähigkeiten. "Lady Apache":

I.: ¿El público las ve con morbo, con envidia?

Lady Apache: Yo siento que antes de nada es el morbo, ¿no? Hasta que no ven el trabajo de nosotras mismas es como se dan cuenta que somos unas deportistas. Es donde pueden vernos con respeto como deportistas. Como si estuvieras viendo tú alguna tenista, alguna nadadora, no sé, ¿no?. Pero primero, obviamente como a cualquier mujer, considero yo, que es por el morbo. Porque como que van a ver 'Ay, las mujeres, ay', pues no sé, ¿no? 'vamos a ver cómo están: gordas, flacas, feas, guapas', no sé.<sup>429</sup>

Die Frauen im Publikum wiederum seien sehr kritisch ihnen gegenüber. Sie kämen mit der Erwartung, gute Leistungen präsentiert zu bekommen und um zu sehen, 'wie sich eine Frau im Ring so macht'.

Das Hauptinteresse auch der Zuschauerinnen liegt aber bei den Männerkämpfen. Dabei ist das Aussehen der Kämpfer zunehmend

---

429 Lady Apache im Interview mit der Verfasserin, 11.6.1997, Mexiko-Stadt.

wichtiger geworden: In den letzten Jahren wurde durch das Fernsehen ein neuer Kämpfertypus kreiert und beim Publikum durchgesetzt. Während vor der Gründung des Televisa-Unternehmens Triple A die Kämpfer in Körpergröße und Korpulenz dem Durchschnitts-Mexikaner entsprachen, – wenn auch durchtrainierter als dieser –, und Schönheit ein eher unwesentliches Kriterium war, so propagiert Triple A im Verbund mit dem Fernsehen jetzt eine neue Ästhetik des Kämpfers. Dieser besitzt den Körperbau eines hochgewachsenen Bodybuilders, er kämpft entweder maskiert oder entspricht den gängigen westlichen Schönheitsidealen. Gleichzeitig werden zunehmend Elemente und Insignien der Popkultur benutzt, die besonders für Jugendliche identitätsstiftend wirken.<sup>430</sup>

Auch die Inszenierung der Frauen hat sich in den Lucha Libre-Unternehmen Triple A und Promo Azteca, die eng mit dem Fernsehen zusammenarbeiten, gewandelt: Neben den *edecanes* in knappen Bikinis werden nun auch die Kämpferinnen zunehmend weniger bekleidet in den Ring geschickt. Einige haben jetzt nur noch die Funktion des *valet*, eine den Kämpfer begleitende *luchadora*, die sich als seine *novia* oder *compañera* versteht und ihrem Mann in schwierigen Situationen beisteht. Diese Rolle führt zur Zeit "Miss Janeth" aus, sie kämpft aber auch in reinen Frauenkämpfen.

Im Gegensatz zur Annahme, nur das männliche Publikum achte auf das Äußere der *luchadoras*, setzen sich auch die Zuschauerinnen offensiv mit dem Erscheinungsbild der Kämpferinnen auseinander. "Lady Apache" begründet das mit der Eitelkeit der Frauen, gleichzeitig ist sie sich ihrer Rolle als Vorbild bewusst:

[Die Reaktion des Publikums] [...] es bien satisfaccioso, ¿no? porque también es muy motivante para nosotras, porque tu sabes que las mujeres, y más cuando eres una persona pública, pues, la misma gente tiene más permitido gritarte, decirte 'qué fondonga te ves' o sabes 'te ves ...', no sé, las mujeres somos

430 Siehe dazu Lady Apache im Interview mit der Verfasserin, 11.6.1997, Mexiko-Stadt:

"Entonces yo siento que por eso [wg. der Fernsehübertragungen und der Gründung von Triple A 1992, *Anm. d. Verf.*] también la atracción de muchas señoras, muchas jovencitas [...] porque hay mucha gente nueva, hay muchos chicos guapos dentro de la Lucha, hay mucha gente conocedora de Lucha de las señoras grandes. Gente que siempre ha sido aficionada de corazón y esa señora pues lleva a sus hijas y poco a poco es una cadena también. Pero también ha habido el momento de muchos elementos nuevos de los cuales pues atraen jovencitas [...]"

como que más aventadas en ese aspecto. Estás luchando y te dicen 'oye, sabes que, qué feo equipo', o no sé. Entonces nosotras tenemos que protegernos, que cuidarnos más, que tratarnos de ver mejor. Porque hay muchas mujeres [en la arena, *Anm. d. Verf.*], ¿no? Y las mujeres somos bien vanidosas, ¿verdad?<sup>431</sup>

Besonders die *luchadoras rudas*, die das Böse verkörpernden Kämpferinnen, rufen polemische Reaktionen des Publikums hervor. Es sind natürlich die Szenen von Verrat, illoyalem Verhalten, körperlicher Gewalt und provozierenden Rufen und Gesten, die im krassen Gegensatz zu dem ansonsten in den Medien vermittelten Bild der mexikanischen Frau stehen.

Die Figur der *ruda* besitzt eine klare Affinität zur 'Schurkin' der *telenovelas*, der Böswilligkeit und Skrupellosigkeit zugeschrieben werden und die einer passiven, moralisch einwandfreien Heldin gegenübersteht. In den *telenovelas* wird das Verhalten der Schurkin jedoch immer bestraft, während im Lucha Libre interessanterweise ein Gleichgewicht zwischen den Siegen der *técnicas* und der *rudas* aufrechterhalten wird.

Die interviewten *luchadoras rudas* gaben an, dass sie sich als *ruda* wohler fühlten; sie hätten einen größeren Handlungsspielraum im Gegensatz zu dem eingeschränkten Aktionsradius einer fair kämpfenden *técnica* und würden es genießen, das Publikum zu provozieren und zu verärgern. Innerhalb des Lucha Libre ist es legitimiert, diesen erweiterten gesellschaftlichen Spielraum der Provokation und der Gemeinheit mit Genuss auszuleben.

### *Von Guadalupe zu "Lady Apache" – und zurück*

In der Berichterstattung über Lucha Libre in den Printmedien wird dieses Bild der 'unweiblichen' Frau jedoch wieder revidiert. Besonders bei der Darstellung der *luchadoras rudas* stehen vornehmlich Privat- und Familienleben im Mittelpunkt, deren traditionelle Facetten werden herausgestellt. So tragen die Artikel Überschriften wie "Rudísimas arriba del ring, pero afuera se convirtieron en amas de casa y seres humanos con alegrías, sufrimientos y responsabilidades", "Me doy mis mañas para ser madre, esposa del Rayo y luchadora" oder "La Diabólica tiene novio, pero no piensa casarse ..."<sup>432</sup>

---

<sup>431</sup> Lady Apache im Interview mit der Verfasserin, 11.6.1997, Mexiko-Stadt.

<sup>432</sup> *Box y Lucha* 11.6.1993, *Box y Lucha* 2.6.1992, *Box y Lucha* 7.7.1992.

Mit derselben Technik, die Sandra Cypress in der mexikanischen Dramatik bei der Darstellung von normenübertretenden Frauen aufgedeckt und analysiert hat, werden den ebenfalls grenzüberschreitenden *luchadoras* wieder Bilder von traditioneller Weiblichkeit zugeschrieben. So können sie wieder als Liebende und/oder Mutter eingeordnet und rezipiert werden. Sandra Cypress:

The message is that woman who deviates from the norm [...] brings evil. Redemption, however, is not denied her, [...] Usigli [mexikanischer Theaterautor; *Anm. d. Verf.*] also posits her salvation through the role of motherhood, the most acceptable form of female expression being through the womb and not the voice.<sup>433</sup>

Den *luchadoras* wird zwar Ernsthaftigkeit im Beruf attestiert. Sie sollen jedoch ihre Erfüllung und Existenzberechtigung in der Liebe und im Mutterdasein finden und sich über die Beziehung zum anderen Geschlecht definieren. Dementsprechend werden sie in den Medien als fürsorgliche Mütter beschrieben, die selbstverständlich sofort ihren Beruf für ihre Kinder aufgeben würden, wäre dies notwendig. Die Strategie der 'Feminisierung' erfolgt auch auf körperlicher Ebene. So heißt es über die Ex-Kämpferin "Lola González" in dem Artikel "Lola: La fama, la gloria y el tropiezo sentimental; Belleza que conquista ..." über die Physis der Kämpferin:

[...] Pero aparte de su clase indiscutible, de su fuerza natural, de su agilidad, [...] a Lola le daba un aura especial su belleza, su poder de seducción entre la gente. Con ser la lucha un oficio arduo y duro, ella conservaba la gracia en cada instante de su actividad. La forma femenina de la belleza es precisamente lo que llamamos 'gracia'. El saludo del arcángel Gabriel a María contiene la expresión más adecuada: 'Salud, llena eres de gracia.' [...] Por eso la mujer es – queremos decir, una vez más, tiene que ser – grata, agradable y esa gracia es gratis, un don gratuito – una gracia, casi un milagro. Y esa, que es algo alado, ligero, la mantuvo siempre Lola [...]<sup>434</sup>

Durch diese direkte Anspielung auf die Jungfrau Maria kann "Lola González" wieder dem Pol der 'guten Frau' zugeordnet werden, ein Vorgang, der sich in weiteren Interviews und Reportagen wiederholt. Die Kämpferinnen werden weiblichen Stereotypen angeglichen, nachdem sie aufgrund ihres Berufes und ihrer eigenen Darstellungsweise in der Arena aus dem 'Bilder'-Rahmen der mexikanischen Gesellschaft

433 Messinger Cypress 1991, S. 103, *Herv. d. Verf.*

434 *Superluchas* No. 345, 4.11.1997, S. 8.

herausgefallen sind. So wird rückwirkend eine "Lady Apache" wieder dem Ikon/Paradigma der Guadalupe angepasst und die Norm der Repräsentation von Frauen und deren Rezeption wiederhergestellt.

### Die Figuren und ihre Erzählungen

Die Bilder und Figuren, welche die Kämpferinnen im Ring darstellen und verkörpern, kommen nicht aus den bekannten häuslichen Sphären oder traditionell mit Frauen assoziierten Bereichen. Während die Namen und Figuren der männlichen Kämpfer aus den Bereichen des 'kollektiven Unterbewusstseins' vor allem der Schicht der sozial Schwachen mit geringer Bildung<sup>435</sup> stammen, der traditionelle *luchador* seine Figur und seinen Namen gewöhnlich aus der Mythologie, der Natur, dem Bereich des Horrors oder der Geschichte wählt, verwenden die Frauen dagegen häufig ihren eigenen oder einen erfundenen Vornamen. Das Publikum soll durch diese 'Vermenschlichung' der Figur einen direkteren Bezug zu den Kämpferinnen bekommen ("Marta Villalobos", "Marina Rey"). Tierfiguren wählen die Kämpferinnen äußerst selten, da die den Tieren zugeschriebenen Eigenschaften nicht denen einer Frau entsprächen und man das 'Animalische' nicht in Zusammenhang mit der Weiblichkeit stellen möchte.

Die *rudas* haben häufig Namen, die ihre 'Bösartigkeit' und Härte verdeutlichen, wie zum Beispiel "La Diabólica", "Lady Metall". Sie treten zum Teil maskiert und zumeist in schwarzen Kostümen, bestehend aus einem Trikot mit Applikationen, Umhang beziehungsweise Jacke, auf. Die *técnicas* hingegen tragen helle Farben, haben meistens lange Haare und ein weiblicheres Auftreten.

Es fällt auf, dass sich in ihrer dualen Aufteilung und der damit verbundenen Repräsentationsart eine bildliche Replik und das unbewusste Wiederaufgreifen des Archetypus der 'Großen Mutter' erkennen lässt, *ruda* und *técnica* lassen sich mit ihren jeweiligen visuellen Kodes als Ausgestaltung der beiden Seiten der 'Großen Mutter' lesen: Die 'Gute Mutter', welche die Regeln einhält und den Status quo verteidigt, und die 'Zerstörerische Mutter', die das Gleichgewicht der Ordnung mit ihrem regelverletzenden Verhalten in Gefahr bringt.

---

435 Vgl. Kapitel 2: Lucha Libre als Volkstheater/Die Elemente der theatralen Inszenierung/Die Figuren.

*Tradition vs. Modernität*

Das Unternehmen Empresa Mexicana de Lucha Libre EMLL organisiert eher traditionelle Kämpfe – auch zwischen Frauen. Dort werden in den Frauenkämpfen dieselben Choreographien, Gesten, Griffe und Bewegungsabläufe benutzt, die man auch im Männerwrestling in Mexiko sieht. Nur Schläge und Tritte auf die Brust sind verboten. Auch hier werden Feindschaften und Rivalitäten inszeniert, Bilder von Schmerz, Niederlage, Verrat und Gerechtigkeit gezeigt.

Die *rudas* kämpfen mit unfairen Mitteln, überschreiten die Regeln und provozieren das Publikum durch Opportunismus und Verrat. Die *técnicas* versuchen sich durch technisch ausgefeiltes Kämpfen zu wehren. Sie können aber die 'Ordnung' und 'Gerechtigkeit' im Ring durch Regelverstöße wiederherstellen, was das Publikum zumeist zu triumphierendem Jubel hinreißt. Die Plots, die in den von Woche zu Woche stattfindenden Kämpfen erzählt werden, beziehen sich auf Rivalitäten und Verrat zwischen den Frauen, die vermeintlich während der Kämpfe entstanden sind. Innerhalb dieser Fiktion konkurrieren zum Beispiel zwei Kämpferinnen um einen Titel, oder eine *ruda* lässt ihre Partnerinnen im Stich, um im Laufe der über Wochen gehenden Inszenierung die Seiten zu wechseln und *técnica* zu werden. Generell werden im traditionellen Lucha Libre für die Frauenkämpfe weniger Rahmengeschichten erfunden. Der Kampf als sportliche Auseinandersetzung und als Konfrontation von 'Gut' und 'Böse' steht im Mittelpunkt.

Die Plots der Kämpferinnen besitzen keinen Bezug zu den Männerkämpfen, das heißt, Rivalitäten entstehen nicht durch Konkurrenz um einen Mann oder aus der Unterstützung eines Kämpfers. Dies ist aber gängiges dramaturgisches Muster im US-amerikanischen Wrestling und dem modernen Lucha Libre.<sup>436</sup>

Aus der Schlichtheit ihrer Rahmenhandlungen – ebenso wie aus der visuell unauffälligeren Erscheinung der Kämpferinnen – kann geschlossen werden, dass die *luchadoras* in der Gesamtinszenierung Lucha Libre nur eine sekundäre Rolle spielen. Sie sollen den Männern

---

436 Die Hintergründe der unterschiedlichen Repräsentations- und Rezeptionsformen von Frauenkämpfen im traditionellen Lucha Libre und dem US-amerikanischen Wrestling, dem das moderne Lucha Libre nacheifert, werden weiter unten analysiert. Zunächst werden die jeweiligen Charakteristika beschrieben.



ihren Platz nicht streitig machen. Ihre spezifische Funktion liegt hauptsächlich auf einer anderen Ebene, wie weiter unten dargelegt wird.

*Von La Malinche zu "Miss Janeth"*

In den Shows von Triple A und Promo Azteca dagegen treten die Frauen in drei möglichen Funktionen auf: als *edecanes*, als *valets* und als *luchadoras*. Die *edecanes* begleiten in äußerst knapp gehaltenen Bikinis, die im Design mit den Kostümen der *luchadores* korrespondieren, die Kämpfer in den Ring. *Valets* (wie z. B. "Miss Janeth") sind in erster Linie Begleiterinnen eines Kämpfers, innerhalb des Plots häufig deren Freundin oder nach US-amerikanischem Vorbild deren 'Managerin'. Sie unterstützen handgreiflich ihren Partner, indem sie in den Männerkampf eingreifen. Aufgrund dieses Schemas handelt es sich bei ihnen um *rudas*, ihr Eingreifen ist regelwidrig. Auch *valets* tragen Kostüme, die den Körper mehr zeigen als verdecken. Im Gegensatz zu einigen anderen *rudas*, die eher ihre 'Hässlichkeit und körperliche Stärke' betonen (z. B. "Marta Villalobos", die sehr korpulent ist und sich als Punk darstellt), sind *valets* stets attraktive Frauen, die dem herrschenden westlichen Schönheitsideal entsprechen.

*Valets* kämpfen auch in reinen Frauenkämpfen gegen 'normale' *luchadoras*. Beispielsweise tritt "Miss Janeth" zusammen mit "Xóchitl Hamada" und "Rossy Moreno" als "Las Brujas" auf. Doch auch in diesen Kämpfen sind die Plots und Rahmengeschichten mit Bezug auf die männlichen Kämpfer entwickelt. Ein anschauliches Beispiel bildet die Geschichte der Moreno-Schwwestern, die im Sommer 1999 in Triple A inszeniert wurde. Der Hintergrund: Die vier Moreno-Schwwestern stammen alle aus einer Kämpferfamilie und treten bis auf "Rossy Moreno" als *técnicas* auf. Danach wechselte "Rossy Moreno" kurzzeitig zu ihren Schwestern und wurde ebenfalls *técnica*. Um dann ihren erneuten Wechsel zu den "Brujas" und *rudas* "Miss Janeth" und "Xóchitl Hamada" zu begründen, wurde folgende 'Romanze' inszeniert:

Der Kämpfer "Pentagón" hatte eine Beziehung mit "Xóchitl", die jedoch zerbrach, da "Pentagón" untreu gewesen sei. Als er sich daraufhin für "Esther Moreno" interessierte, war deren Schwester Rossy sofort gegen diese neue Beziehung. Sie verkündete, wieder mit "Las Brujas" zu kämpfen, wenn ihre Schwester auf die Avancen des Kämpfers eingehen würde. "Pentagón" tauchte daraufhin bei den Frauenkämpfen auf und überbrachte Esther Geschenke und Blumen. Der Konflikt zwi-

schen den Schwestern spitzte sich zu. Esther warnte Rossy, sie würde gegebenenfalls "Pentagón" helfen, "Las Brujas" zu besiegen ... Ende September er hörte Esther "Pentagón". "Rossy Moreno" wechselte daraufhin wieder zu "Las Brujas", um Seite an Seite mit "Miss Janeth" und der 'betrogenen' "Xóchitl Hamada" gegen ihre Schwestern und "Pentagón" zu kämpfen. Dieser erscheint seitdem zu all ihren Kämpfen, um seiner Esther beizustehen, woraufhin sich deren Bruder "El Oriental" verpflichtet sah, für die Ehre seiner Schwestern einzutreten und nun "Pentagón" anzugreifen ...

In dieser *story line*<sup>437</sup> scheinen erstens traditionelle Muster der *telenovela* und zweitens kulturelle Stereotypen über den weiblichen Opportunismus durch, der den in Mexiko sehr negativ konnotierten Verrat an der eigenen Familie einschließt – hier hervorgerufen durch die Beziehung zu einem Mann. Drittens wird mit dem Auftritt von "El Oriental" das Stereotyp des Bruders als Verteidiger der Ehre seiner Schwester im Ring in Szene gesetzt.

Darüber hinaus können in diesen und anderen Rahmengeschichten und in der Darstellungsweise der Kämpferinnen im modernisierten Lucha Libre das Bild der *femme fatale* und das Malinche-Paradigma zumindest als Subtexte gelesen werden.

Obwohl die *ruda*-Kämpferin "Miss Janeth" in dem oben geschilderten Plot nur eine Nebenrolle spielte, ist sie doch aufgrund ihres sonstigen Auftretens und ihrer *story lines* ein Prototyp dieser Frauenbilder und soll deshalb im Folgenden näher beleuchtet werden. Als Figur besitzt sie folgende Charakteristika:

1. Sie ist eine schöne Frau, die Männer/Kämpfer durch ihre Attraktivität in Bann zieht. Sie ist aber auch gefährlich aufgrund ihrer Stärke im Kampf.
2. Sie ist immer nur so lange loyal zu 'ihrem' Kämpfer, wie dieser an der Spitze steht und damit auch ihren Interessen zum Sieg verhelfen kann. Kann der Kämpfer das nicht mehr leisten, wechselt sie die Seiten. Gleichzeitig verteidigt sie auch gegenüber ihren Kolle-

---

437 *Story lines* oder *angles* werden im US-amerikanischen Wrestling – wie bei *soap operas* – die Rahmengeschichten genannt. Auch in der Berichterstattung und in Fankommentaren über US-Wrestling wird offen von *story lines* und *angles* gesprochen und deren Qualität kommentiert, das heißt, die Fiktionalität und Theatralität der Geschichten und der Beziehungen zwischen den Kämpfern ist dem Publikum bewusst und Teil des Erfolges.

ginnen ihre persönlichen Interessen beziehungsweise diejenigen des Kämpfers, den sie zur Zeit begleitet. Sie stellt sich damit gegen 'ihresgleichen'.

3. Dabei ist sie jedoch in ihren Entscheidungen nicht völlig eigenständig, sie muss sich den Anordnungen des Promoters fügen – so wie Malinche erst ihren Eltern und dann den 'neuen Herren' unterworfen war. Der Einfluss des Promoters wird nicht im Ring gezeigt, der Zuschauer weiß davon jedoch durch Zeitschriften und Ähnliches, es ist sein Insiderwissen.
4. Ihr Kostüm in den Farben der US-amerikanischen Fahne sowie ihr amerikanisierter Name spielen auf ihre Vorliebe für die USA an. "Miss Janeth" entspricht damit dem Klischee der *vendepatrias*, der Vaterlandsverräterin und Malinchista.

"Miss Janeth" wird besonders durch die vierte Charakteristik zu einem Prototyp der nationalen Befindlichkeit, der mexikanischen Ambivalenz im Verhältnis zu den Vereinigten Staaten: bewundert und zugleich verhasst, beneidet und gefürchtet.

#### *Die – mögliche – Subversion des Lucha Libre Lucha Libre vs. Wrestling*

Als Hypothese kann hiermit aufgestellt werden, dass im Lucha Libre mit den zum Teil jahrhundertealten kulturellen Stereotypen des Frauenbildes gespielt wird. Die Paradigmen sowohl der Malinche als auch der leidenden, sich aufopfernden Mutter dienen als Versatzstücke, die auf immer neue Weise zusammengesetzt werden. Dabei sind die Rezeptionsmöglichkeiten durchaus ambivalent: Je nach Intention und Rezeption werden die traditionellen Muster bestätigt oder aber spielerisch neue Facetten ausprobiert.

Durch die Tatsache, dass die öffentliche Darstellung einer kämpfenden Frau in Mexiko ein Novum ist, schafft Lucha Libre einerseits die Möglichkeit, die oben beschriebenen Bilder im Zusammenhang des Kampfes in der männlich dominierten Welt des Ringes neu zu lesen. Andererseits können die tradierten kulturellen Muster auch so in Szene gesetzt werden, dass sie als deren Bestätigung rezipiert werden. Diese Ambivalenz ist in Mexiko, vor allem in den verschiedenen Varianten des Lucha Libre, (noch) sehr virulent.

Während im US-amerikanischen Wrestling die Inszenierung der Frau nur die dichotomische Rezeption entweder als Verkörperin der amerikanischen moralischen Tugenden oder als Hure und *femme fatale* zulässt, existiert in der traditionellen, nicht so eindeutig sexuell konnotierten Version des mexikanischen Lucha Libre ein größeres Spektrum an Interpretationsmöglichkeiten. Sharon Mazer beurteilt in ihrer Untersuchung "Professional Wrestling. Sport and Spectacle" die Typisierung von Frauen im US-amerikanischen Wrestling folgendermaßen (Mazer 1998: 123):

While the characters developed by male wrestlers are clearly identifiable in cultural stereotypes – the businessman, the millionaire, the high school jock, the surfer, the biker, and so forth – the characterization of women in wrestling remains for the most part abstract. Instead of being particular to specific types of everyday life, their roles are circumscribed by dominant cultural clichés of the virgin/whore binary.

Die Unterschiede in der Darstellungsweise von Frauen im Wrestling und Lucha Libre spiegeln – so wird hypothetisch postuliert – die kulturellen, moralischen und sozialen Bedingungen der beiden Länder wider.

In Mexiko war und ist die öffentliche, sexualisierte Darstellung der Frau verpönt und wird moralisch sanktioniert. Der Einfluss des Katholizismus mit den bestehenden Moralvorstellungen von der Frau als 'Unbeflecktem Wesen' führte dazu, dass man mit dem Argument, die Frau, ihre Unschuld und damit ihre Ehre schützen zu müssen, getrennte Orte für Männer und Frauen schuf. So wurde die 'ehrbare' Frau von der sexualisierten Sphäre ferngehalten. Erst in den letzten dreißig Jahren, beeinflusst von den Massenmedien, dem US-amerikanischen Lebensstil und dem Feminismus begannen Frauen, eine eigene Sexualität öffentlich in der Kunst, den Medien und der Wissenschaft zu thematisieren.<sup>438</sup>

---

438 In Mexiko wurden in den letzten Jahren Striptease- und Table-Dance-Bars für Männer nicht nur geduldet, sondern regelrecht gesellschaftsfähig, zumal der gemeinsame Besuch solcher Etablissements Teil der Machismo-Gesellschaft und üblich bei geschäftlichen Verhandlungen ist. Die dort – für Männer – auftretenden Frauen jedoch sind außerhalb ihres Metiers sozial diskreditiert und als Partnerin/Ehefrau nicht vorstellbar. In den populären *carpa*-Theatern der zwanziger und dreißiger Jahre waren anzügliche Witze und barbusige Tänze der Schauspielerinnen bereits Teil des Vergnügens. Diese größere Freizügigkeit wurde jedoch nur den unteren Schichten, und hier v. a. den Männern, zugestanden, gesellschaftlich war sie nicht legitimiert.

Lucha Libre wurde in Mexiko von Anfang an als Familienspektakel propagiert, Frauen wollten und sollten in die Arenen. Aus diesem Grunde musste die sexuelle Konnotation der Veranstaltung unterdrückt und der Schwerpunkt der Inszenierung auf das Kampfgeschehen, den sportlichen Aspekt gelegt werden. Die 'traditionellen' *luchadoras* sublimieren die sexuelle Konnotation und bestehen selber darauf, als Sportlerinnen wahrgenommen zu werden. Vor allem in den Massenmedien haben sexualisierte Darstellungen von Frauen in der letzten Zeit jedoch zugenommen. So wird eine Präsentation der Kämpferinnen als Sexualobjekte wie in der Lucha Libre-Version von Triple A zunehmend akzeptiert.

In den – hauptsächlich protestantischen – USA dagegen stehen sich einerseits ein größerer Puritanismus und andererseits eine stärkere Radikalität und Exzessivität im Ausleben von Bedürfnissen und Phantasien gegenüber. Öffentliche Darstellung von Sexualität ist gesellschaftlich akzeptierter und wird für kommerzielle Zwecke nicht nur in der Werbung seit langem benutzt. Man kann davon ausgehen, dass (nicht nur) Männer aufgrund der Verwendung und Omnipräsenz von sexualisierten Bildern auf eine dementsprechende Rezeption konditioniert sind. So ist es nicht verwunderlich, wenn das US-amerikanische Wrestling seinen kommerziellen Erfolg durch die Vermarktung der Frauen als Sexsymbole erheblich steigert. Auch in den Kämpfen selbst, in der Art der Inszenierung von Kämpferinnen und ihrer Darstellung liegt die Betonung auf diesem Aspekt; die eindeutigen Anzüglichkeiten richten sich gezielt an ein männliches Publikum.<sup>439</sup> Die sexualisierte Vermarktung des Frauen-Wrestling erfolgt auf allen Ebenen: Es existiert ein breiter Markt an Wrestling-Sex-Videos, -Zeitschriften und -Internet-Seiten; viele Kämpferinnen arbeiten nebenberuflich im Telefon- und Apartment-Wrestling.<sup>440</sup> All das findet man (noch) nicht in Mexiko.

Aber auf anderen Ebenen überwinden die Frauen im mexikanischen Lucha Libre den Rahmen eines konservativen Rollenverständnisses:

---

439 Siehe dazu Mazer 1998, Kap. 5: "From Beefcake to Cheesecake", S. 117 ff.

440 Dabei handelt es sich um verbales oder handgreifliches Wrestling mit einem Kunden, wobei die Frauen beim Apartment-Wrestling sehr knapp bekleidet sind. Sie selbst verstehen ihre Arbeit nicht als pornographisch. Siehe dazu Mazer 1998, S. 117 ff. und vgl. den Fotoband "Exquisite Mayhem – The Spectacular and Erotic World of Wrestling by Theo Ehret", Jamie/Kelley 2001.

Besonders die Rolle der *ruda* in der traditionellen Variante bricht die stereotypen Verhaltenszuordnungen der mexikanischen Frau auf.

Die *rudas* widersprechen durch ihre zur Schau gestellte Brutalität und dem *unfair play* dem Bild der sitzamen, passiven Weiblichkeit. Gleichzeitig bieten jedoch gerade sie dem weiblichen Publikum eine Projektionsfläche für eigene Phantasien, die genau den traditionellen Verhaltenskodex einer Frau untergraben oder ihm entgegenlaufen. Sowohl Kämpferinnen als auch Zuschauerinnen haben in der Arena die Möglichkeit, sich und ihre Gewalt- oder Rachephantasien auszuleben, ohne Gefahr zu laufen, dadurch sozial stigmatisiert oder diskriminiert zu werden. Denn in der Arena werden obszöne Zurufe und drastische Gesten der Frauen von ihren Männern sogar noch goutiert. Auch die Rezeption der Kämpferinnen als hart arbeitende Frauen, die sich in der Männerdomäne Lucha Libre einen Weg bahnen, ist für das weibliche Arbeiterpublikum der traditionellen Version wichtig. Sie erkennen das aus ihrer kulturellen Perspektive an und sehen sie als Spiegelbild ihrer eigenen Wirklichkeit – jedoch hier mit der Möglichkeit, sich zur Wehr zu setzen und zuzuschlagen.

Im modernisierten Lucha Libre werden die Kämpferinnen für das eher kleinbürgerliche Publikum glamourös als 'Stars und Sternchen' inszeniert. Zeichenhaft wird eine Welt evoziert, die mit der Realität der Frauen im Publikum nichts mehr gemein hat. Stattdessen wird die schillernde Scheinwelt des westlichen Showbusiness imitiert, die in ihrer Künstlichkeit die Wünsche und Sehnsüchte gerade dieses Publikums in Szene setzt.

### **Die weiblichen *aficionadas de hueso colorado* – die 'wirklichen' Fans**

Das traditionelle Lucha Libre hat einen hohen Anteil an 'Stammpublikum', Zuschauer, die zumeist seit ihrer Kindheit dem Ambiente verbunden sind. Zu diesen lebenslangen Fans, in Mexiko bewundernd *aficionados de hueso colorado* genannt, gehören auffallend viele Frauen, die ihr Leben oder einen Großteil ihrer Zeit dem Lucha Libre widmen und aufgrund ihrer Kontinuität und Präsenz zumindest Lucha Libre-internen Ruhm, wenn nicht sogar durch Medienberichte über das Milieu des Lucha Libre hinausgehende Bekanntheit erlangen.

Als typisches Beispiel soll hier Guillermina Zarzosa beschrieben werden, die ich 1997 in der Arena Coliseo in Mexiko-Stadt kennen lernte.<sup>441</sup>

Guillermina Zarzosa ist 63 Jahre alt, arbeitet als Sekretärin in einer kleinen Firma und besucht seit ca. 35 Jahren regelmäßig die Lucha Libre-Kämpfe, die von der traditionellen EMLL veranstaltet werden. Sie kommt aus sehr einfachen Verhältnissen, ist inzwischen allein stehend ohne Kinder und verdient nicht viel mehr als das Notwendigste.

Als Kind ist sie von ihrem Vater, der ebenfalls ein Fan war, in die Arena mitgenommen worden und begeisterte sich sofort:

Me fascinó todo, las máscaras, los atuendos, los físicos, es que eran muy varoniles, no como ahora que parecen medio afeminados; eran unos cuerpos muy bonitos, muy atractivos.

Auch heute noch gibt sie als Grund für ihr Interesse an Lucha Libre die Schönheit der Körper und die Ernsthaftigkeit der Kämpfer an, deren Griffe sie alle kennt. Ausschlaggebend für derartige Begeisterung ist ebenso, Insider zu sein, Teil der Inszenierung zu werden und Spezialistenwissen zu haben. Dadurch erhalten auch Menschen aus den unteren Schichten die Möglichkeit, Kompetenz zu beweisen und erlangen so Sicherheit und Anerkennung.

Nach ihrer Einschätzung war es auch früher nicht schlecht angesehen, als Frau in die Arenen zu gehen, zumal sie immer begleitet war – erst vom Vater, dann vom *novio*, dem Freund. Dies sei der einzige Ort, wo man als Frau Unverschämtheiten und Beleidigungen schreien dürfe (*gritar groserías*). Ihre Begeisterung für Lucha Libre führte jedoch bald zu Konflikten mit ihrem eifersüchtigen Freund:

Me espiaba. Pues, los viernes me vestía mejor, me peinaba mejor para después del trabajo ir a las luchas, y él no quería, me regañaba. Me espiaba, y cuando salía al lado de mi papá así, con mis tacones y peinado y todo, me dijo: 'O las luchas ó él.' Y pues, me casé y dejé de ir a las luchas unos diez años hasta se separó mi marido y así podía volver a las luchas.

Guillermina Zarzosa fehlt seitdem nur in Not- und Krankheitsfällen bei den Kämpfen, sie hat inzwischen in Anerkennung ihrer Beständigkeit freien Eintritt bei der EMLL. Sie ist sowohl bei den Veranstaltern be-

---

441 Die folgenden Angaben nach undokumentierten Gesprächen, gemeinsamen Arena-Besuchen und Audio- und Video-Interviews mit Guillermina Zarzosa am 14.11.1998 in Mexiko-Stadt.

kannt als auch bei den Kämpfern, für die sie Alben mit Zeitungsartikeln, Fotos, Chroniken und Kommentaren anfertigt. Sie widmet ihre Freizeit und einen Großteil ihres Verdienstes ihrem – wie sie es nennt – Hobby. In ihrem einzigen Zimmer auf dem Dach eines Mietshauses (*azotea de una vecindad*) beherbergt sie eine große Sammlung von Masken, Kostümen und Haarschöpfen, die ihr die Kämpfer geschenkt haben. Sie scheint neben ihrer Familie noch andere Kontakte zu haben, doch eine wichtige Freundes- beziehungsweise Bezugsgruppe bilden die Kämpfer, die ihr Respekt und Anerkennung entgegenbringen:

Para mí es una satisfacción que la gente se recuerde de mí, que se interese y que diga: '¡Ay, esta mujer qué afición tiene!' Toda mi vida he recibido satisfacciones de eso, por ejemplo que me hayan regalado mi pase [freier Eintritt in der Arena; *Anm. d. Verf.*], de que me invitan a la Empresa, que me saludan, que me tratan con respeto, con cariño.

Sie schwärmt ganz offen für einen Kämpfer, mit dem sie sogar befreundet ist. Auffällig nicht nur am Beispiel von Guillermina Zarzosa ist, dass es im Rahmen des Lucha Libre für Frauen erlaubt scheint, Bewunderung für männliche Körperlichkeit öffentlich auszudrücken. Weder wird das von anderen Fans des Lucha Libre noch von den Kämpfern als unmoralische Haltung angesehen noch mindert es den Respekt gegenüber Frau Zarzosa und anderen Frauen.<sup>442</sup>

Durch Fernsehberichte über Lucha Libre ist Guillermina Zarzosa über den Ring hinaus bekannt geworden. Sie selbst gibt an, dass sie durch ihre Bekanntschaft mit den Kämpfern ein wenig an deren Ruhm teilhabe, es erfülle sie mit Genugtuung, die Kämpfer auch ohne Maske zu kennen und Teil ihrer Welt zu sein.

Für sie bedeutet Lucha Libre ein Ausbrechen aus ihrer eigenen, als klein und begrenzt empfundenen Welt. Gleichzeitig kommt jedoch ein Großteil der Kämpfer aus ähnlichen Verhältnissen, nur wenige schaffen den sozialen Aufstieg. Bei diesem Star-Fan-Verhältnis handelt es sich also eher um eine Komplizenschaft als um eine einseitige Abhängigkeit von glamourösen Stars. Dies ist bei der Rezeption der traditio-

---

442 Angesichts der Reaktion ihres Freundes und des herrschenden Machismo in Mexiko ist zu fragen, ob diese 'Freizügigkeit' nur allein stehenden Frauen zugebilligt wird, und ob die Begeisterung für Lucha Libre mit dem Bild einer braven Ehefrau zusammenpasst. Andererseits ist Lucha Libre immer ein Familienspektakel gewesen, so dass die Reaktion des *novio* auch persönlich begründet gewesen sein könnte.



nellen Variante des Lucha Libre ein wesentlicher Aspekt: Man fühlt sich 'unter seinesgleichen', ähnlicher sozialer Hintergrund, vergleichbare Lebenserfahrungen und kulturelle und ethische Normen machen eine Annäherung und den Austausch zwischen Fan und Kämpfer möglich. So ist im Umkehrschluss anzunehmen, dass diese Kämpfer-Fan-Beziehung auf gleicher Ebene nicht klassenübergreifend wirken kann.

Ein weiterer Grund für den Enthusiasmus der Fans mag auch die Beständigkeit und Regelmäßigkeit des Lucha Libre sein: Es handelt sich um eine geordnete Welt, in der trotz der Momente des Chaos und der Gewalt Regeln herrschen, die das Geschehen immer wieder nach einem ähnlichen Schema auflösen und so das Gefühl von Geborgenheit und der 'Richtigkeit des Laufes der Dinge' vermitteln. Gerade für eine allein stehende Frau aus der Unterschicht mag dies angesichts der ökonomischen und sozialen Krisen Mexikos ein wichtiger, wenn auch unbewusst funktionierender Antrieb sein.

Lucha Libre gibt Guillermina Zarzosa also nicht nur die Möglichkeit, in andere, neue Rollen zu schlüpfen, für starke Männer zu schwärmen, sondern auch respektiert zu werden und Anerkennung innerhalb und außerhalb der Arena zu erhalten, denn: "Si no existiera la Lucha Libre, a lo mejor estaría todavía con esposo, una mujer casada normal, una ama de casa ..."

### **Die Funktion der *luchadoras* in der Gesamtinszenierung Lucha Libre**

Trotz ihrer untergeordneten Bedeutung und geringeren Präsenz erfüllen die Frauenkämpfe innerhalb der Gesamtinszenierung des Abends eine wesentliche Funktion. Denn durch die Anwesenheit von kämpfenden Frauen im Ring in dieser sonst männlichen Inszenierung werden verschiedene Lesarten der Männlichkeitsmodelle der Kämpfer ermöglicht. Um dies erklären zu können, muss zunächst untersucht werden, wie Männlichkeit im Ring konstruiert wird, denn Lucha Libre bleibt ein maskulines Phänomen – trotz oder durch die Präsenz von Frauen.

Zwei Aspekte sind in diesem Zusammenhang wichtig: die homoerotische Komponente von Lucha Libre und das Spektrum von Männlichkeitsmodellen, das im Ring geboten wird.

Lucha Libre hat durch die Zurschaustellung von nackten, schwitzenden Oberkörpern, durch Bewegungen und Positionen, Zusammenstöße der Körper und die körperliche Nähe beim Ringen eine stark

sinnliche, auch homoerotische Konnotation. Hier stellen sich Männer – auch vor Männern – in einer Weise dar, die gerade in der mexikanischen Machismo-Gesellschaft sehr ambivalent besetzt ist.

Expliziter beziehen sich darauf die so genannten *Exóticos*, als Frauen gekleidet kämpfende Männer, die durch 'homosexuelles und weibisches' Verhalten ihre Gegner irritieren und das Publikum belustigen.<sup>443</sup> Sie geben ihrer 'persönlichen Show' zu Kampfbeginn mehr Raum, ihre größte Waffe im Kampf ist häufig das Küssen des Gegners. Dennoch sind sie technisch hervorragende Kämpfer, die mit Hilfe ihres Könnens die Gegner bezwingen. *Exóticos* gibt es im mexikanischen Lucha Libre seit seiner Einführung als kommerzielle Veranstaltung. Auch in den USA treten Kämpfer zum Beispiel als "Gorgeous George", als 'feminisierte Männer' auf. Sie bilden einen Gegenpol zu den groß gewachsenen, starken, hyper-maskulinen Männern, dazwischen entfaltet sich jedoch die ganze Spannbreite von Männlichkeitsmodellen, "from the flamboyantly feminine to the lumpen macho" (Mazer 1998: 104).

In den Vereinigten Staaten ist die Inszenierung der Männlichkeit expliziter Sinn und Zweck des Wrestling (Mazer 1998: 104 f.):

What professional wrestling offers over and over again for the spectators' consumption is an exaggeration of the continuum of masculine identifications available to men in contemporary American culture.

Dabei werden – wie auch in Mexiko – die verschiedenen Männertypen nicht von vornherein den Polen beziehungsweise moralischen Bewertungen Gut – Böse zugeordnet (Mazer 1998: 104 f.):

Opposing each other are not simply representations of virtue and vice. Rather professional wrestling presents a range of positive and negative stereotypes of men whose relationship to each other, to the officials and other players, and to the spectators is constructed from and articulates a relationship to underlying assumptions of what real men are and do. Because these masculinities [...] may be positioned on either side of the morality line at any given time, what is always defined and placed at risk along with truth, justice, and the American way are shifting idea(l)s of manliness itself.

Auch in Mexiko werden verschiedene Muster von Männlichkeit dargeboten: Durch unterschiedliche Körperlichkeit, Figurtyp, Selbstinsze-

---

443 Zu der Inszenierung der *Exóticos* mit Bezug zu Beurteilung und Darstellung von Homosexualität in Mexiko siehe ausführlich das folgende Kapitel 6: Pimpinela Escarlata ...

nierung und Kampfstil werden die Spielarten des Mannes vom 'Über-Mann' ("Konán, el Bárbaro") bis hin zum homosexuellen Mann (z. B. der *Exótico* "Pimpinela Escarlata") dargestellt.

In der mexikanischen Machismo-Gesellschaft, die einen übersteigerten Wert auf – zumindest dargestellte – Männlichkeit legt, ist der Vorwurf des *puto* (pejorativer Slang-Ausdruck für Homosexueller), 'Unmännlichen', das schlimmste Schimpfwort. Der ambivalente Umgang mit Homosexualität gilt neben dem Alkoholismus, der Verklärung der Mutter und der Angst vor Frauen als ein Kennzeichen des Machismo. Diese Ambivalenz drückt sich in der vehementen Ablehnung und starken Tabuisierung von Homosexualität in der Öffentlichkeit aus. Gleichzeitig kommt jedoch ein Großteil der männlichen Bevölkerung zumindest zeitweise mit Homosexualität in Berührung. Die öffentliche Darstellung der *Exóticos* in der Arena, die als Kämpfer ernst genommen werden (müssen), perpetuiert einerseits die bekannten Klischeevorstellungen von Homosexuellen, karikiert diese jedoch und ermöglicht einen spielerischen Umgang mit diesen Stereotypen und je nach Lesart auch deren Entlarvung.

Das ist jedoch nur möglich durch die Anwesenheit von Frauenkämpferinnen: Durch die Präsenz von Frauen wird ein klarer Gegenpol zu den Männern geschaffen. Auch ein nach herkömmlichen Vorstellungen noch so 'unmännlicher Mann' bleibt durch die Kämpferinnen auf jeden Fall noch eins: ein Mann.

Da die Frauen als eindeutig 'nicht-männlich' den Gegensatz zu männlich bilden, wird andererseits die Gefahr von zu evidenter Wahrnehmung und Interpretation der homoerotischen Komponente des Lucha Libre gebannt. Im modernen Lucha Libre wird dieser Vorgang noch verstärkt durch die Inszenierung der Frauen als Sexualobjekte der Männer, durch ihre Referentialität zu den Kämpfern.

Man kann also schlussfolgern: Lucha Libre ist eines der wenigen populären und öffentlichen Spektakel in Mexiko, wo ein über die kulturell tradierten Muster von Männlichkeit hinausreichendes Angebot von Männerbildern als gesellschaftlich möglich gezeigt wird – und zwar durch die Integration von Frauenkämpfen in die Gesamtinszenierung.

Zur gleichen Erkenntnis kommt auch Sharon Mazer bei ihrer Analyse des US-amerikanischen Wrestling (Mazer 1998: 100):

Every professional wrestling event offers every man, whether performer or fan, a test of his manliness. The wrestler takes the opportunity to prove himself di-

rectly in action, while from the stands, the fan has the chance to see himself mirrored in the range of masculinities presented, to participate in judging the relative masculinity of other men, and to reassure himself of one certainty: at least he is not a woman.

## POSTDATA – "La Guerra de los Sexos"<sup>444</sup>

Nach US-amerikanischem Vorbild fanden in Mexiko 1999 die ersten gemischten Lucha Libre- und Box-Kämpfe statt. Das Unternehmen Triple A inszenierte als Höhepunkt der oben beschriebenen *story line* zwischen "Xóchitl Hamada" und "Pentagón" den ersten Kampf Frau gegen Mann am 11. Juli in Ciudad Madero. In dem nur eine Runde dauernden Kampf gewann "Xóchitl Hamada" durch Mithilfe des parteiischen Schiedsrichters "Tirantes" (*rudo*) aufgrund eines vorge-täuschten Fouls. Den nächsten gemischten Kampf gewann "Miss Janeth" gegen "Abismo Negro" – ebenfalls durch den *rudos* eigenen Tricks: Ihr kamen andere Kämpfer zu Hilfe. In Interviews sprechen sich die Kämpferinnen für eine Gleichberechtigung nicht nur im Lucha Libre aus:

Xóchitl Hamada: Estoy de parte de la liberación femenina, creo que la mujer ha desarrollado bastante como para ponerse a la altura del hombre. Y si ya estamos destacando en todos los ámbitos, la lucha libre no podía ser la excepción.

[...]

I.: ¿Cuáles serían tus argumentos en favor de estos combates?

Xóchitl Hamada: Que ya estamos en pleno siglo XXI, que la lucha ha evolucionado y que la mujer está preparada. Y en México no tenemos por qué quedarnos atrás, ya que en otros países subdesarrollados se están realizando este tipo de batallas.

Und "Miss Janeth" erklärte, dass es für die Kämpferinnen nichts Neues wäre, gegen einen Mann zu kämpfen, da sie mit Männern trainieren, und die Prüfung zur Erlangung des Profi-Status' u.a. darin besteht, einen Mann zu besiegen. Ihnen fehlten aber – wegen des Machismo der mexikanischen Männer – entsprechende Unterstützung und Chancen:

I.: Crees que no las dejan luchar por machismo o por protegerlas?

---

444 "Der Kampf der Geschlechter" – mit diesen Worten übertitelte die Tageszeitung *La Jornada* ihre dreiteilige Berichterstattung über gemischte Box- und Lucha Libre-Kämpfe. Siehe zum Folgenden *La Jornada* 24.12.1999, 26.12.1999, 27.12.1999.

Miss Janeth: Creo que es por machismo, porque el mexicano tiene la idea de que la mujer siempre va a ser débil, que no tendrá ni voz ni voto, y que no podrá superar a un hombre, lo que es una gran mentira, porque la mujer también es fuerte y tiene la preparación adecuada. No sólo lo hemos demostrado en el deporte, sino como profesionales, intelectuales, senadoras y ahora con la jefa del Gobierno del Distrito Federal [Rosario Robles, 1999/2000 Interimsbürgermeisterin von Mexiko-Stadt; *Anm. d. Verf.*].

Auch die beiden unterlegenen Kämpfer plädieren in Interviews für eine Zulassung der gemischten Kämpfe auch in Mexiko-Stadt:

Pentagón: No hay que satanizar estas luchas, al contrario, se debe de admirar que una mujer tenga la capacidad de hacer lo mismo que un hombre. Y muchas veces ellas están mejor preparadas que nosotros.

In "Abismo Negros" Äußerungen freilich schwingen die Vorstellungen der Frau als schönem, häuslichem Wesen mit:

Abismo Negro: En lo personal admiro mucho a las luchadoras porque aparte de que tienen sus cuestiones personales y sus labores en casa, destacan también en la lucha y hacen muchas cosas que no hace un varón. En la lucha es lo mismo que con las mujeres policías, que cuando hay una redada nadie dice 'pobrecitas', sino que le entran igual al trabajo. También hay boxeadoras y karatecas que además de ser fuertes tienen esa fuerza natural que caracteriza a las mujeres. [...]

Ya estamos en la época de la cibernética, del Internet y la mujer ha alcanzado muchos puestos en la política. Tengo que hacer a un lado mi machismo y aceptar que esto va a trascender, lo único es que hay que reglamentarlo. [...]

I.: Es más fuerte el hombre que la mujer?

Abismo Negro: El débil es el hombre ante la belleza de la mujer. Sin embargo, el hombre fue creado primero que la mujer.

Bei der Einschätzung dieser Kämpfe und ihrer Kommentare ist natürlich zu berücksichtigen, dass es sich hierbei erstens um eine *publicity-trächtige* Inszenierung des Lucha Libre-Veranstalters Triple A handelt, welcher den Anspruch hat, sich als modernes und fortschrittliches Unternehmen darzustellen, das ständig Neuheiten im Lucha Libre einführt.

Zweitens kämpfen und sprechen hier Charaktere, die innerhalb ihrer Rollen in der theatralen Inszenierung Lucha Libre agieren. Das heißt, es ist bereits innerhalb der *story line* der Figuren angelegt, dass sie als weitere Eskalation gegeneinander antreten. Darüber hinaus sind die beiden weiblichen Figuren so konzipiert, dass sie als starke Vorreiterinnen gelten sollen, die sich gegen ihre 'Ex-Freunde' zur Wehr setzen – wenn auch mit unlauteren Mitteln. So wird die grundsätzliche

– körperliche – Überlegenheit der Männer nicht infrage gestellt. Schließlich kommen ihnen auch nicht als beispielgebendes Symbol weiblicher Solidarität Frauen zu Hilfe, sondern andere Männer, die als potentielle Nebenbuhler in die Geschichte verstrickt sind.

"La Guerra de los Sexos" bricht also zwar aus den traditionellen Paradigmen der Geschlechter aus, der geschaffene Freiraum wird jedoch weiterhin gemäß der bestehenden Strukturen konditioniert und innerhalb dieser interpretiert.

## Kapitel 6

### **"Pimpinela Escarlata" – Die Inszenierung des weiblichen Mannes, oder: Das Dilemma der Inszenierung der Inszenierung**

Schon die Namen unterscheiden die folgenden Kämpfer von ihren Kollegen und stellen sie als *Exóticos* dar: "¡... Y en la esquina de los rudos: Pimpinela Escarlata, Mayflower, el Cariñoso ...!" Mit zumeist aufwendigem Kostüm, geschminkt und mit 'eleganten, weiblichen' Bewegungen betritt der *Exótico* den Ring und wirft sowohl dem Publikum als auch seinen Gegnern Küsse zu, die mit Geschrei und anzüglichen Zurufen beantwortet werden. Daraufhin entledigt er sich umständlich eines Teils seines Kostüms, das ihn beim Kämpfen stören würde, und richtet sich noch einmal die Frisur.

"Mayflower", ein Kämpfer, der seit seinem Debüt vor zwölf Jahren als *Exótico* kämpft, beschreibt seinen Auftritt folgendermaßen:

El Exótico se sube con vestuarios muy glamorosos, sus movimientos son delicados, firmes pero delicados. Es una clase de espectáculo que a la gente le gusta ver por lo mismo que es delicado. No es lo mismo que te subas a luchar contra un contrario que no es Exótico, es mucho más rudo, su vestuario es normal, entonces, el Exótico acapara la atención de la gente [...]<sup>445</sup>

Im Ring wird der *Exótico* zunächst seinen Gegner weiterhin mit seinem 'weiblichen' Verhalten irritieren und in Rage bringen, mit dem Publikum kokettieren und den Angriffen der Gegner geschickt ausweichen, bis er kurz vor der schon sicher scheinenden Niederlage das Blatt wendet und mit gekonnten Griffen und der nötigen Aggressivität seinen

---

445 Mayflower im Interview mit der Verfasserin, 19.11.1998, Mexiko-Stadt. Vgl. auch die Beschreibung von dem *Exótico* Adrián in *La Afición* 5.1.1994, S. 25: "Sube al ring con una bata larga negra, de finísima tela y de corte precioso, el cabello levemente teñido de un rojo tornasoleado y el rostro semidescubierto con un antifaz deliberadamente pintado de colores. Adrián es de antemano finos y enérgicos y un poco despreciativo, saluda al respetable [público; *Anm. d. Verf.*] antes de entrar a la acción. La gente se queda desconcertada ante aquella visión exótica e inesperada. No sabe si se trata de un 'tipo raro' simplemente o si es algo más también [...] difícil de decir."

Gegner besiegt – manchmal nur in einer Runde, manchmal aber auch im Gesamtkampf.

*Vom Dandy zum Homosexuellen*

Der Figurentypus des *Exótico* wurde 1941 durch den Kämpfer "Gardenia Davis" in Mexiko eingeführt. Gleichzeitig begannen mit ihm auch die so genannten *rituales de la Lucha Libre*, das heißt, der Kämpfer inszenierte seinen Auftritt je nach Kämpferfigur entweder allein durch bestimmte Gesten und Bewegungen oder durch begleitende kleine Szenen.

Über "Gardenia Davis" heißt es zum Beispiel:

[...] en el año 1941, [un luchador] reapareció en nuestro país con el nombre de 'Gardenia Davis' y con la personalidad de 'exótico', modalidad que era desconocida en México y que sentó las bases para el surgimiento de otros más. Este extraño personaje inició, también, los rituales en la lucha libre, ya que subía al ring acompañado de un ayuda [sic!] de cámara quien le cargaba las gardenias que el, galantemente repartía entre las mujeres presentes en el público. Pero si con las damas era caballeroso, con los hombres, por el contrario, era malo, pues les escupía.<sup>446</sup>

Auch der folgende *Exótico* wies – noch – einen entscheidenden Unterschied zu den heutigen 'weiblichen' und homosexuell inszenierten Kämpfern auf:

México tuvo la oportunidad de conocer a otro luchador exótico, aparte de 'Gardenia Davis'; se trataba de George Wagner, quien hizo su aparición en este país, [...] Con el tiempo Wagner se convirtió en 'Gorgeous George'. Es a él a quien se considera el padre de todos los exóticos. Era un luchador rudo muy elegante y fino; solía usar batas hermosas de seda y cuando subía al ring siempre le acompañaba su peinador, que se encargaba de peinarle cuando se despeinaba en los combates. Completando su séquito, estaba su manicurista y bellas damas que llevaban claveles y ramos de rosas. Era todo un espectáculo este hombre que fuera mejor conocido como Jorge 'El Hermoso'.

Aus diesen Beschreibungen wird deutlich, dass die ersten *Exóticos* in Mexiko nicht etwa mit der Konnotation 'homosexuell' versehen oder interpretiert wurden, sondern sich als elegante Dandys inszenierten, die die Frauen umgarnten und Nebenbuhler bespuckten. Weder aus den wenigen Untersuchungen, die sich mit der Geschichte des Lucha Libre

---

446 Museo Nacional de Culturas Populares 1992, o/S. Das folgende Zitat idem.



beschäftigen, noch aus den durchgeführten Befragungen wird freilich ersichtlich, wann und aus welchem Grund der Wandel der Figur des *Exóticos* vom Dandy zum 'Homosexuellen' beziehungsweise 'weibischen Mann' vollzogen wurde.

Folgender Prozess erscheint jedoch hypothetisch plausibel: Die Anfangsjahre der *Exóticos* im Lucha Libre, die vierziger und fünfziger Jahre, gelten als das 'Goldene Zeitalter' des Lucha Libre. Das Spektakel erlangte vor allem durch die Figur des "El Santo" große Popularität. Nicht zuletzt durch seine Filme errang Lucha Libre dann bis in die siebziger Jahre klassenübergreifend einen anerkannten Stellenwert in der mexikanischen Gesellschaft. Diese 'Salonfähigkeit' spiegelte sich im Ambiente wider, in denen die Filme spielten: Wurde anfänglich noch das Milieu der unteren sozialen Schichten getreulich nachgestellt, fuhr "El Santo" jetzt in teuren Sportwagen durch das moderne, nord-amerikanisch anmutende Mexico City, um eine elegante reiche Dame zu retten ...

Dementsprechend waren auch Figuren wie "Jorge El Hermoso" als männlich schillernde, elegante Dandys gezeichnet. Nach dem 'Niedergang' des Lucha Libre ab Ende der siebziger Jahre richtete man sich wieder mehr an dem tatsächlichen Publikum jener Jahre aus, an den Arbeitern und kleinen Angestellten, den sozial benachteiligten Klassen Mexiko-Stadts. Homosexuelle Praktiken in der Jugendzeit sind in diesen Gesellschaftsschichten eher häufig anzutreffen. In einem Interview urteilt Carlos Monsiváis (Gutmann 1996: 126):

Carlos Monsiváis says that, at least in the past, sex between males sixteen to twenty-five years old used to be 'a habit of youth' in the colonias populares of Mexico City (interview by author, 20 February 1993)

Andere Soziologen bestätigen diesen Befund. Annick Prieur beschreibt homosexuelle Kontakte in ihrer Untersuchung in dem Vorort Mexiko-Stadt, Nezahualcóyotl:

[...] However, when I explained to him [ihrem Informanten Mema, *Anm. d. Verf.*] the impossibility of measuring the frequency of males having had at least one homosexual experience, Mema started counting. [...] In this way, he arrived at 130 men in thirty-nine households (excluding pre-pubertal boys.) Out of these he affirmed that at least eighty-two (63 percent) had had at least one homosexual experience. [...] Still, the number is interesting, because it shows that a high proportion of men may let themselves be seduced by a *jota*, and probably most young men living in these urban working-class areas in

Neza and Mexico City will at some time or another encounter some *jotas* who try to seduce them.

Other researchers, such as Taylor (1986), Alonso and Koreck (1988), Lumsden (1991), Carrier (1985, 1995), and Wilson (1995), also provide information supportive of the impression that male bisexuality is fairly widespread in several parts of Mexico. These qualitative studies, my own included, cannot estimate *how* widespread it is, but may show how easy it is for *jotos* to obtain sexual contact with men, which in turn would support the assumption that this bisexuality must be far more widespread in Mexico than in the United States and in European countries.<sup>447</sup>

Die Ausprägungen der Figur des Dandy hatten mehr mit 'Wunschbildern' beziehungsweise mit real existierenden Exzentrikern der bürgerlichen Klasse Mexiko-Stadts in den fünfziger Jahren zu tun, während sich Lucha Libre seit den siebziger Jahren explizit an die Bewohner der *colonias populares* wendet. Um sich dem Zielpublikum anzupassen, wurde aus dem Dandy der Typus des *Exótico* mit den Eigenschaften der vor allem im Arbeitermilieu verbreiteten Figur des 'effeminierten Homosexuellen', der *loca*. Die Figur der *loca*, die mexikanische Variante des *drag*, hat einerseits eine stark negative Konnotation (weiter unten wird darauf ausführlicher eingegangen), so dass sie im Publikum die für das Lucha Libre notwendigen heftigen Emotionen hervorruft. Andererseits ist *la loca* eine relativ alltägliche Erscheinung im proletarischen urbanen Mexiko, so dass das Publikum rasch eine Beziehung zu der Figur aufbauen kann, sei diese nun positiv, negativ oder ambivalent.

Das heißt, eine Figur, die eher Eleganz und Reichtum verkörperte, wird in das proletarische Milieu übertragen, wobei die 'Feinheit der Gesten' und die 'Eleganz der Ausstattung' zu Zeichen von Weiblichkeit werden und im neuen Kontext den unmännlichen Mann charakterisieren, den *joto*. Gleichzeitig tritt dieser 'weibliche Mann' im Rahmen der männlich konnotierten Kampfdarstellung des Lucha Libre auf, woraus sich eine ambivalente Konstruktion ergibt, die nicht eindeutig nur negativ oder sexistisch besetzt ist – zumal der *Exótico* auch gewinnen 'darf' und seine eigenen Fans hat. Der *Exótico* "Mayflower" beschreibt die Publikumsreaktionen als genauso ambivalent: Gerade auf dieser Ambiguität beruht jedoch ein Teil des Erfolges:

---

447 Prieur 1998, S. 180 f. Gründe dafür werden weiter unten dargelegt. *Joto* beziehungsweise *jota* sind *slang*-Ausdrücke für Homosexuelle. Zur klassifizierenden Terminologie homosexueller und bisexueller Praktiken siehe Fußnote 467 in diesem Kapitel.

El público reacciona con morbo: El público no viene a ver al luchador arriba del ring, el público viene a ver a los homosexuales arriba del ring. Entonces es el morbo de la gente, el morbo del público. Que si ahora se va a dañar, que si ahora le va a morder, si ahora le va a dar el beso, si se va a sentar en las piernas de alguien [...] Lo que nos gritan es sobre todo 'puto', 'joto', 'maricón'. [...] Tenemos mucho público que nos apoya. Para ellos eres el débil, te ven con cariño. Por lo regular, en todas las arenas hay gente que nos apoya. Te voy a decir que no entra a ser la mayoría [...] Pero hay arenas en donde de plano están 100 % con los exóticos. [...]448

### The American Dream of Masculinity

Im US-amerikanischen Wrestling dagegen gibt es seit den fünfziger Jahren, beginnend mit dem Kämpfer "Gorgeous George"<sup>449</sup>, als Homosexuelle inszenierte Kämpfer, die eine eindeutig ablehnende Reaktion des Publikums hervorrufen.

"Gorgeous George" war ein US-amerikanischer Kämpfer, der in den USA in den fünfziger und sechziger Jahren enorme Popularität besaß. In den USA trat er jedoch nicht mit 'schönen Damen' zusammen auf, sondern rief aufgrund seiner Inszenierung homophobe Reaktionen des Publikums hervor, welches ihn hasste, aber auch berühmt werden ließ. Sharon Mazer beschreibt in ihrer Untersuchung des US-amerikanischen Wrestling in dem Kapitel "Real Men Don't Wear Shirts" seine Wirkung folgendermaßen (Mazer 1998: 93 f.):

Here he is coming now directly to ringside. The one and only, the original 'Toast of the Coast', [...] 'The Human Orchid' [...] 'Gorgeous George!' The videotape of classic wrestling performances from the 1950s and 1960s shows the crowd jeering as a big, somewhat soft-looking man dressed in what might be recognized as full Liberace drag enters the ring. Sequined robe and artificially shaped blond curls top his wrestler's trunks and shoes: [...] Gorgeous George was a heel with heat. His flaunting, taunting performances provoked loud, exuberant expressions of apparently homophobic antipathy in the audience. [...] The performances of Gorgeous George also provide the beginning, and many times the end point, for much of the conventional wisdom about the performance of masculinity in professional wrestling. While Gorgeous George certainly displayed what a real man is not, under his feminine frippery, he always revealed himself to be a match for the brutes he opposed. [...]

---

448 Mayflower im Interview mit der Verfasserin, 19.11.1998, Mexiko-Stadt.

449 Es konnte nicht festgestellt werden, ob es sich bei dem US-amerikanischen Gorgeous George um denselben Kämpfer handelt, der unter gleichem Namen in Mexiko auftrat und später den Namen Jorge El Hermoso annahm.

Seine Erfolge als Kämpfer, seine Siege über Wrestler, die durch ihre übersteigerte Männlichkeit den Gegenpol zu "Gorgeous George" bildeten, bewirkten jedoch eine komplexere Rezeption als jene rein auf Homophobie basierende Ablehnung, die zumeist im Mittelpunkt der Untersuchungen über das US-amerikanische Wrestling stehen, die sich mit diesem Figurentyp beschäftigen.<sup>450</sup> Denn hypothetisch besitzt der "not-so-manly man"<sup>451</sup> in der Dramaturgie des Wrestling die Möglichkeit, durch Körperkraft seine Männlichkeit wieder zu beweisen: Selbst wenn "Gorgeous George" nach seinen effeminierten Gesten den Gesamtkampf verliert, hat er in seinem Verlauf mehrmals die Möglichkeit genutzt, durch erfolgreiche Griffe und Gewalt die auch ihm eigene essentielle Männlichkeit zur Schau zu stellen.

Zudem ist aufgrund der Präsenz von weiblichen Kämpferinnen und *valets* der Pol des 'Nicht-Mannes' schon besetzt – durch die real im Ring anwesenden Frauen. Durch deren sexistisch konnotierte Inszenierung wird die immer latent vorhandene 'Gefahr' einer homoerotischen Lesart des Wrestling gebannt, da die Frauen zum Objekt der Begierde – auch der Zuschauer – werden.

Sharon Mazer geht davon aus, dass das US-amerikanische Wrestling gleichzeitig "homosocial, homoerotic, and homophobic" (Mazer 1998: 93 ff.) ist: aufgrund seiner Darstellung von unterschiedlichen Mustern von Männlichkeit, von männlichem und 'nicht so männlichem' Verhalten, wobei einige Kämpfer beide Varianten in sich vereinen. Diese Ambivalenz wird jedoch nur so lange aufrechterhalten, bis auch ein Kämpfer wie "Gorgeous George" in bestimmten Momenten des Kampfes aktiv seine Männlichkeit in Form von effektivem Kämpfen zeigen kann: "it is imperative for each wrestler that his drag is dropped at some point to display and celebrate the essential man within." (Mazer 1998: 116).

Im US-amerikanischen Wrestling werden durch die Figurenzeichnung Stereotypen und Vorurteile der nordamerikanischen – weißen, heterosexuellen – Gesellschaft verkörpert. Bis in die späten achtziger Jahre basierte das Konzept des *heel*, des 'bösen Kämpfers', hauptsächlich auf ethnischen Kriterien: Der Böse war der Anti-Amerikaner, au-

450 Siehe dazu Morton/O'Brien 1985, Smith 1997.

451 Ein Terminus, mit dem Sharon Mazer die US-amerikanische Version des *Exótico* bezeichnet. Ein eigener Fachausdruck wie in Mexiko existiert in den USA nicht. Mazer 1998, S. 96.

ßenpolitischen Kriterien folgend entweder 'der Russe' (in den Zeiten des Kalten Krieges), 'der Asiate' (während des Wirtschaftswettstreits und als Reminiszenz an Pearl Harbour und Vietnam) oder 'der Araber' (vor allem während des Golfkrieges).<sup>452</sup>

Zunehmend sind jedoch nicht mehr die äußeren Feinde der USA Ausgangspunkt für die Charakterisierung der *villains*<sup>453</sup>, sondern inner-amerikanische 'Gefahren für den Amerikanischen Traum', wie zum Beispiel sexuelle Abweichungen. 1996 debütierte in der World Wrestling Federation (WWF) beispielsweise der Kämpfer "Goldust", der offen und intendiert homophobe Reaktionen durch sein Verhalten und seine Inszenierung provozierte:

[...] Goldust, who openly displays the homophobe's canon of homosexual clichés as part of his effort to generate and sustain heel heat. [...] Goldust regularly makes sexual advances to a usually well muscled good guy wrestler. The good guy becomes enraged and disgusted at Goldust's advances and retaliates by pro wrestling's equivalent of *fag bashing*.<sup>454</sup>

"Goldust" wurden als potentielle Gegner "Macho Wrestler"<sup>455</sup> gegenübergestellt, die "serve as authoritative representatives of the heterosexual male wrestling community". Diesen Machos schickte er Blumen, überhäufte sie mit Komplimenten und machte ihnen sexuelle Angebote. Im Gegenzug mussten die Gegner in einem harten Kampf ihre angegriffene Männlichkeit unter Beweis stellen, "Goldust" bezwingen und ihn warnen: "I'm gonna make a man out of you!" Der Status quo wurde wiederhergestellt, "Goldust" eine Lehre erteilt. Gleichzeitig wurde er als Feigling inszeniert, der zwar die Gegner provozierte, jedoch vor Ende des Kampfes aus dem Ring floh. Homosexualität konnte auf diese Weise mit Feigheit assoziiert werden. Innerhalb der Kampf-Erzählung wurde Homosexualität als abweichendes, gefährliches Verhalten inszeniert, das einerseits die Gesellschaft bedrohte, die Männlichkeit der anderen Kämpfer infrage stellte und deshalb bestraft werden musste. Andererseits galt es jedoch als 'heilbar', als transitorisch: Durch

---

452 Siehe dazu Migliore 1993, Smith 1997 und den Exkurs Unterschiede des US-Wrestling am Anfang dieser Untersuchung.

453 Im US-Wrestling werden die 'bösen Kämpfer', die in Mexiko *rudos* oder *villanos* genannt werden, als *villains* oder *heels* bezeichnet. Die 'guten Kämpfer', die *técnicos*, heißen in den USA *faces*.

454 Mazer 1998, S. 114. Siehe dazu auch Smith 1997.

455 Smith 1997 o. S., auch im Folgenden.

die Kommentare der Gegner "Goldusts" wurde zunächst auf verbaler Ebene diese Möglichkeit evoziert: "I'm gonna put somw Y chromosomes back where the X's are, ya know, for Gold Dust [sic!]." Im Verlauf der "Goldust"-Narration, die sich über mehrere Wochen erstreckte, wurde die 'Bekehrung' "Goldusts" in die Tat umgesetzt: Zunehmend wurde er als Beschützer der weiblichen Kämpferinnen inszeniert, sein Wechsel vom *heel* zum *face* wurde vorbereitet, so dass mit diesem Seitenwechsel auch seine ihm eigentlich immanente heterosexuelle Seite zum Vorschein kam. Beglaubigt wurde das im Folgenden durch seine Darstellung als Familienvater mit Frau und Kind.

Intendiert ist, als einzige Möglichkeit eine konservative und homophobe Lesart zuzulassen: 1. abweichendes Verhalten hat Konsequenzen, 2. homosexuelles Verhalten führt gerechtermaßen zu sozialer Bestrafung, Homosexualität ist 3. heilbar und 4. unvereinbar mit dem Heldenstatus. Daraus folgt, Heterosexualität muss für jeden Mann das angestrebte Ziel sein.

Dass auch in den USA die Inszenierung von "Goldust" in dieser Form interpretiert wurde, zeigen die Proteste, die Interessenverbände der Homosexuellen – auch gegen nachfolgende homosexuelle Kämpfercharaktere – formuliert haben.<sup>456</sup>

### **Die *Exóticos* in Mexikos Ring – *El Macho* vs. *El Exótico*?**

Die dramaturgische Funktion der *Exóticos* innerhalb des Lucha Libre, die Beziehung dieses Kämpfertypus zu den anderen Männerbildern im Ring und zum Bild der Homosexuellen in der mexikanischen Gesellschaft lassen sich nur einschätzen, wenn man die Figur des *Exótico* im Kontext der Konstruktion von Männlichkeit in Mexiko betrachtet. Zunächst gilt es zu klären, ob und wie sich im 20. Jahrhundert der mexikanische Machismo konstituiert, und wie sich veränderte sozioökonomische Rahmenbedingungen und die Diskussion über *gender* auf das Verhalten und das idealtypische Bild von Männlichkeit ausgewirkt haben.

In ethnographischen Untersuchungen über das männliche Selbstverständnis<sup>457</sup> und die symbolische Konstruktion von geschlechtsspe-

<sup>456</sup> Siehe dazu Vadim 2000.

<sup>457</sup> Siehe dazu zum Beispiel Mirandé 1997, Gutmann 1996, Balderstone/Guy 1997, Valdes/Olavarria 1998, Melhuus/Stolen 1996.

zifischen Diskursen muss unterschieden werden zwischen idealtypischen Vorgaben und realen Ausprägungen im konkreten sozialen und geographischen Raum.<sup>458</sup> Erst durch die Ergebnisse einiger neuerer, lokal begrenzter Fallstudien ist es heute möglich, das von Mexikanern und Ausländern stets perpetuierte Bild des *macho mexicano* zu relativieren beziehungsweise zu konkretisieren. Denn einerseits spielte dieses Bild des 'mexikanischen Machos' eine wichtige Rolle bei der Konstruktion der nationalen mexikanischen Identität. Auf der anderen Seite wurde der 'mexikanische Macho' spätestens seit der breiten Rezeption von Oscar Lewis' Untersuchung "The Children of Sánchez: Autobiography of a Mexican Family" 1961 auch unter US-amerikanischen Wissenschaftlern zu einem Gemeinplatz, der auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit kulturellen Phänomenen des Nachbarlandes tradiert wurde. Matthew Gutmann beschreibt in seiner Untersuchung über das männliche Rollenverhalten im Viertel Santo Domingo in Mexiko-Stadt diesen Mechanismus folgendermaßen (Gutmann 1996: 240):

Authoritative discussions of machismo, or what later became to be known as machismo in some form [Ramos 1934; Paz 1950], have all made connections between the macho who 'represents the masculine pole of life' [Paz 1986: 81] and the broader social and political world of twentieth-century Mexico. Just as Lafaye [1976] has shown with regard to the Virgen de Guadalupe, so too with Mexican masculinity: it has not always represented the same kind of national symbol, but rather has been used for different purposes at various times to emphasize particular cultural nationalist qualities by a vast array of social forces. [...]

For better or for worse, Ramos and Paz gave tequila-swilling machismo pride of place in the panoply of national character traits. Through their efforts and those of journalists and social scientists on both sides of the Rio Bravo/Rio Grande [und mit Unterstützung der Filmindustrie; *Anm. d. Verf.*], the macho became 'the Mexican'. This is ironic, for it represents the product of a cultural nationalist invention: you note something (machismo) as existing, and in the

458 Siehe dazu die Forderungen, die Cornwell und Lindisfarne an Männlichkeitsstudien stellen, um Generalisierungen und Perpetuierungen von machtbefüllten Kategorien zu entgehen, u. a.: "[...] Finally, we suggest that ethnographic studies of the production of gendered difference offer new ways of looking at 'masculinity' which take us beyond the strictures imposed by continued use of a single category, 'men', on the one hand, and the endless play of fragmented identities on the other. [...] The shifting and contingent relation between 'masculinity' and 'men' and power becomes clear when we examine the *enactment* of hegemonic and subordinate masculinities in a **single setting**." Cornwell/Lindisfarne 1994 a, S. 10 (*Herv. d. Verf.*)

process help foster its very existence. Mexican machismo as a national artifact was in this sense partially declared into being.

Von US-amerikanischen *Gender-Studies* ausgehend, dann durch die entstehende feministische Bewegung im eigenen Land vorangetrieben sowie durch die kritische Überprüfung der bisherigen akademischen Forschung beeinflusst, entstanden in Lateinamerika zunehmend Untersuchungen, die sich mit der Rolle der Frau, deren Beziehung zu Arbeit, Sexualität, Klasse, Rasse und über ihre Stellung in sozialen Bewegungen auseinander setzten.<sup>459</sup> Dagegen bleiben Studien über Männlichkeit in Lateinamerika weitestgehend ein Desiderat, um vor allem den Generalisierungen über *el hombre macho* differenzierter zu begegnen.

In Mexiko ist das Konzept der hegemonialen Maskulinität bis heute mit dem nationalistischen Diskurs verbunden, auch wenn sich in der Praxis das Verhalten und die subjektiven Einschätzungen darüber, was es bedeutet, ein Mann zu sein, erheblich gewandelt haben. Das offizielle Bild basiert(e) auf dem entpolitisierten Klischee des Revolutionärs, der aus seinem Kontext enthobenen Figur des Pancho Villas. Carlos Monsiváis (1981: 105) schreibt dazu:

*Post mortem*, Pancho Villa es el emblema del machismo. Agigantados, algunos rasgos de su personalidad consienten tal 'empleo social' de la figura, que borra o distorsiona su talento de estratega, sus razones de clase, la energía de su rencor social, e iluminan sólo la exaltación de la cultura de la violencia. El periodismo, la narrativa y el cine delimitan una y otra vez la esencia del personaje: familiaridad con la muerte, instinto sin contención, avidez feudal por las mujeres. Desaparece del personaje la exigencia reivindicadora que lo hizo posible, se omiten sus correspondencias con la época, y se le aísla como signo de barbarie, el Macho de la Revolución.

Im Zuge der Verstädterung Mexikos verlagerte sich der Referenzpunkt des Männlichkeitsbildes – wie für das Frauenbild bereits geschildert – vom Land in die Stadt. Propagiert wurde nun, nach der Eliminierung des revolutionären beziehungsweise politischen Impetus des Macho, das Bild des städtischen Mannes als fatalistischer, verschlossener Draufgänger und Frauenheld.<sup>460</sup> Und es war ein Bild, das man mit den

459 Siehe zum Beispiel Arizpe 1975, De Barbieri 1984, Nash/Safa 1986 und Kapitel 5: Von Malinche zu Miss Janeth ...

460 Siehe dazu Paz 1993, Mirandé 1997, in denen auch verschiedene Erklärungsansätze zur Entstehung beziehungsweise Existenz von Machismo in Latino-Kulturen gegeben werden. Interessant in diesem Zusammenhang ist die Untersuchung von E. Archetti über Entstehung von Männlichkeitsbildern und Nationalismus in



Unterschichten assoziierte, wie Gutmann in seiner Untersuchung der Genese des Begriffs Machismo richtig feststellt (Gutmann 1996: 240):

[...] from the beginning, the portrayal of machismo (or its pelado forerunner) has been uniquely linked to the poor, unsophisticated, unc cosmopolitan, and un-North American.

Machismo galt als Zeichen der 'Rückständigkeit' dieser gesellschaftlichen Schichten. Andere Signifikanten von Männlichkeit wie Macht oder Reichtum waren für diese Bevölkerungsschichten jedoch unerreichbar. Angesichts der ihnen zur Verfügung stehenden Mittel waren daher sie selbst, das heißt ihr Körper, der einzige Weg, um 'Respekt' einzuklagen.<sup>461</sup> So bleiben denn auch im heutigen Mexiko von den traditionell dem Machismo zugeschriebenen Eigenschaften Trunkenheit, Fatalismus, Verslossenheit, Angst vor Frauen, deren geringschätzige Behandlung und das permanente Zur-Schau-Stellen der Männlichkeit diejenigen Charakteristika übrig, die vor allem eine körperliche Dimension haben (Gutmann 1996: 236 f.):

[...] quite often, today in Colonia Santa Domingo [ein proletarisches Stadtviertel in Mexiko-Stadt, Untersuchungsfeld von Gutmann; *Anm. d. Verf.*] the image of the macho is linked to the male body. Women never have the option of being truly macho in the sense that men do. Above all this is because a key component of a macho's machismo is his relationship to female bodies. In Santo Domingo there are many different notions of macho, but the one element which is most commonly a part of these definitions is that of wife beating. Together with men's sexual conquest of women, abusive male physicality is for many women and men the essence of machismo.

In den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts kam es schließlich zu tief greifenden Verschiebungen im Konzept der Maskulinität und dem

---

Argentinien, in der anhand von Fußball, Polo und Tango nachgewiesen wird, wie die Diskurse über Männlichkeitsmodelle in diesen Bereichen dazu dienen, die heterogene Bevölkerung Argentiniens, die Land- und Stadtbewohner auf gemeinsame nationale Vorbilder und Konzepte einzuschwören. Vgl. Archetti 1999.

461 Auf diesen Aspekt geht zum Beispiel Mirandé in seiner Studie "Hombres y Machos, Masculinity and Latino Culture" nicht ein, wenn er naiv seine Ergebnisse zusammenfasst:

"The findings point to the present of a distinctive Mexican cultural ethic surrounding manhood, masculinity, and the father role, an ethic that appears especially strong among poor and working-class men. This ethic dictates that the success of a man or father is measured not so much by external qualities, such as wealth, education, or power, but by internal ones such as being honest, responsible, and hardworking, sacrificing for one's children, and, most of all, not being selfish." Mirandé 1997, S. 145.

alltäglichen Verständnis von *ser hombre*, die zu einer großen Heterogenität der Formen und Konzeptionen des Machismo/Mann-Seins geführt haben. Hervorgerufen durch die ökonomische Notwendigkeit der Erwerbstätigkeit von Frauen, ihrer zunehmenden Teilnahme am politischen und sozialen Leben, gefördert durch die feministischen Bewegungen und nicht zuletzt durch den Kampf der Homosexuellen um Gleichstellung und Akzeptanz haben sich die Geschlechterbeziehungen gewandelt.<sup>462</sup>

Denn neben dem Bild des *macho mexicano*, das vor allem vor Ausländern in der Annahme, dies erwarte man, evoziert wird, stellen sich in den inter- und intrageschlechtlichen Beziehungen und Begegnungen eine Vielfalt von Männlichkeitsformen mit der ihnen inhärenten Ambiguität und Widersprüchlichkeit dar.<sup>463</sup> Während das Frauenbild sich um die beiden – moralisch begründeten – Pole der Heiligen und der Hure, der *mujer decente* und der *mujer indecente* bewegt, existiert bei den Männern ein Kontinuum von Möglichkeiten, eine Bandbreite von 'nicht-so-männlich' bis 'über-männlich', die in konkreten Handlungen und Interaktionen jeweils neu realisiert und verhandelt werden.<sup>464</sup>

---

462 Siehe dazu Gutmann 1996, S. 239: "Machismo had been challenged ideologically, especially by grassroots feminism and more indirectly by the gay and lesbian rights movements. But it has also faced real if usually ambiguous challenge through the strains of migration, falling birthrates, exposure to alternative cultures on television, and so on. These economic and socio-cultural changes have not inevitably led to corresponding shifts in male domination, whether in home, the factory, or society at large. But many men's authority has been undermined in material, if limited, ways, and this changing position for men as husbands and fathers, breadwinners and masters has in turn had real consequences for machismo in Santo Domingo."

463 Vgl. auch Gutmann 1999, wo er die – veränderte – Rolle der Frauen und deren Einfluss auf Männlichkeitskonzepte und Geschlechterverhältnisse in Santo Domingo in Mexiko beleuchtet.

464 Vgl. Judith Butler: "Gender ought not to be construed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a *stylized repetition of acts*." Aus Butler 1990, S. 140. Dabei lässt Butler jedoch erstens die Frage nach der Übertragbarkeit ihrer Erkenntnisse auf nicht-westliche Kulturkreise außer Acht und berücksichtigt zweitens nicht genügend die Prozesse, die Hegemonie, Macht und Ungleichverhältnisse hervorbringen. Vgl. Cornwell/Lindisfarne 1994 b und ihre Forderungen nach kritischer *gender*-Ethnographie und Anthropologie, zusammengefasst in dem programmatischen Titel "Dislocating Masculinities": "If notions of masculinity, like the notion of gender itself, are fluid and situational, we must consider the various ways people understand masculinity in any particular setting. And we must explore how various masculinities are defined and

Als Folge dessen wird 'Männlichkeit' permanent hinterfragt; sie kann in Gefahr gebracht und muss jeweils wieder neu unter Beweis gestellt werden.<sup>465</sup>

Bei diesen Interaktionen werden nicht nur Machtstrukturen zwischen den Geschlechtern, zwischen Mann und Frau konstituiert, sondern auch zwischen Männern, wie Roger Lancaster für Nicaragua feststellt, was jedoch auf Mexiko übertragbar ist:

[machismo] is not exclusively or primarily a means of constructing power relations between men and women. It is a means of structuring power among men. Like drinking, gambling, risk taking, asserting one's opinions, and fighting, the conquest of women is a feat performed with two audiences in mind: first, other men, to whom one must constantly prove one's masculinity and virility; and second, oneself, to whom one must also show all the signs of masculinity. Machismo, then, is a matter of constantly asserting one's masculinity by way of practices that show to the self to be 'active', not 'passive' [...] As a gestural system, machismo has a steep temporal dimension, and yesterday's victories count for little tomorrow.<sup>466</sup>

Besonders in den Beziehungen und Begegnungen zwischen Männern ist die Gefahr des Verlustes der Männlichkeit, des 'männlichen Ansehens' eine permanente Bedrohung, auf die unterschiedlich reagiert wird. So ist Machismo einerseits nicht mehr auf allen Ebenen der sozialen Interaktion präsent – inzwischen gilt es unter Männern beispielsweise nicht mehr als 'unmännlich', ihren Frauen bei Haushalt und Kindererziehung auszuhelfen – und nur **eine** von möglichen Optionen im

---

redefined in social interaction. How do individuals present and negotiate a gendered identity? How and why are particular images and behaviors given gender labels? Who benefits from such labeling? And how do such labels change before different audiences and in different settings?" Cornwell/Lindisfarne 1994 a, S. 3.

465 Siehe dazu Marit Melhuus über ihre Forschungen zum mestizischen Männerbild in Mexiko:

"I argue that there is an inherent ambiguity to the configurations of gender and, moreover, that this ambiguity prevails at different levels – or circuits – of discourses evoking gender. [...] A central contributing factor to this ambiguity is the differences in the forms of evaluation of men and of women. Where women appear to be classified discretely, as either decent or not decent, men are classified along a continuum, in positions relative to each other, as either more or less a man. Hence masculinity can be – and is – continually contested. [...]" Melhuus 1996, S. 231.

466 Lancaster 1992, S. 236 f. Siehe dazu auch Prieur 1998, S. 215 ff. Sie stellt fest, dass zum Beispiel *piropos*, das sind Frauen zugeworfene Kommentare, Komplimente und Anzüglichkeiten, nicht nur für diese bestimmt sind, sondern ebenso für das restliche männliche Publikum zur rituellen Bestätigung der eigenen Männlichkeit.

konkreten Verhalten. Im Gegensatz zur Praxis gilt jedoch andererseits auf der abstrakten (Diskurs-)Ebene immer noch die strikte Trennung der Konzepte von Mann und Frau (Carrier 1995: 21):

The Mexican concept of masculinity (*machismo*) requires that the division between male and female be clearly defined culturally as the division between those things active and male and those things passive and female. The ideal male must be tough, invulnerable, and penetrating, whereas the ideal female must exhibit the opposite of these qualities.

Da das Konzept des *Machismo* (auch) auf der körperlichen Ebene verankert ist, ist die körperliche 'männliche Unversehrtheit', die Beibehaltung des aktiven Parts in *social and sexual encounters* von großer Bedeutung bei der Herausstellung des Mann-Seins und der Aufrechterhaltung der Macht. In Gefahr gebracht werden kann das jedoch durch homosexuelle Begegnungen oder den Verdacht der Homosexualität – durch 'weibisches Verhalten'.

*Homosexualität in Mexiko – putos, locas, mayates etc.*<sup>467</sup>

Wie beschrieben, sind homosexuelle Erfahrungen und männliche Bissexualität vor allem in der Adoleszenz und in den unteren sozialen Schichten ein verbreitetes Phänomen in Mexiko. Die existierenden Erklärungsversuche basieren auf zwei Ausgangshypothesen:<sup>468</sup>

467 Es existiert in Mexiko eine ausgefeilte terminologische Klassifizierung für Ausübende der unterschiedlichen homosexuellen beziehungsweise bisexuellen Praktiken. Sie basiert auf sexuellen Vorlieben und Rollenverhalten, damit korrespondiert wiederum das äußere Erscheinungsbild. Für Außenstehende sind die Nuancen häufig schwer zu verstehen. Hier die Definition eines Informanten von Annick Prieur: "A *mayate* is a man who does it with *jotos*. A *tortilla* is a man who likes to fuck a *joto*, and also likes to have the *joto* fuck him. *Bugas* are those who say they don't do it with *jotos* – only with women. Then there are the *heterosexuales*, who like to fuck men – which mean *jotas* who like to fuck men. And *bisexuales* are those who fuck men, and the men who fuck *jotos*. They are the *bisexuales mayates*. [...] My experience is that most men that I have been with are *mayates*. [...] Prieur 1998, S. 24 f. Bei Prieur 1998, S. 25 heißt es weiter: "Other words are also used, such as *loca*, which means crazy in female gender and is used as a synonym for *joto* or *homosexual* but with emphasis on the femininity, more or less like English 'queen'. *Puto*, literally 'whore' in the masculine gender, is commonly used negatively, [...]. Some *homosexuales* are transvestites in the sense that they wear women's clothes; they are called *vestidas*. The word means 'dressed', in feminine gender."

468 Vgl. u. a. Carrier 1995, Prieur 1998, Murray 1995, Valdes/Olavarría 1998.

1. Aufgrund der Bewertung der Frau nach moralischen Standards, also der Beibehaltung der Konzeption der Frau als Hure oder Heilige und Mutter und der daraus resultierenden Trennung der öffentlichen Sphäre von Männern und Frauen, seien für vor- oder außereheliche Kontakte keine Frauen verfügbar – außer Prostituierte. Annick Prieur schlussfolgert (Prieur 1998: 209):

The sexual morality is undoubtedly double-standard: restrictive for women, permissive for men. To value female virtue and male virility at the same time is necessarily a paradox. [...] Men protect their own women against other men, but since other men do the same with 'theirs', there remain only a few, unprotected women who are relatively available. The double standard is of course a main reason why female prostitution is so widespread in Mexico. It seems to be not at all uncommon for men to buy sexual services. But younger men can rarely afford it. For them homosexual encounters may be an alternative [...]

2. Psychologische Erklärungsversuche gehen von den mexikanischen Familienstrukturen, Rollenbildern, Kind-Eltern-Beziehungen, Machtstrukturen aus, um der mexikanischen Gesellschaft eine latente Homosexualität zu attestieren. Dabei setzen die Erklärungsmuster zum Teil bei der *Conquista* an, um diese 'traumatische Erfahrung', die Besitznahme der indigenen Frauen und die Abwesenheit der spanischen Väter, als Ursache für konflikthafte Beziehungen der Geschlechter und 'homosexuelle Tendenzen Mexikos' zu bewerten.<sup>469</sup>

Bei all diesen Hypothesen werden jedoch zwei wesentliche Aspekte außer Acht gelassen: 1. homosexuelle/bisexuelle Begegnungen sind nicht ausschließlich 'Notlösungen', sondern sie haben mit Lust und Genuss, sei es auch an der Transgression, zu tun, und 2. ist Heterosexualität nicht a priori selbstverständlich und vorauszusetzen.

Daneben ist eine in allen lateinamerikanischen Ländern<sup>470</sup> machtherelevante Konstellation bei homosexuellen *encounters* ausschlaggebend für ihre gesellschaftliche Bewertung: Nur der penetrierte Mann, der sich zumeist auch feminin in Szene setzt, gilt als *homosexual*; solange man den aktiven Part übernimmt, wird die Männlichkeit nicht infrage gestellt, sondern zum Teil noch bestätigt. Das heißt, solange das Paradigma 'Frau oder femininer Mann = passiv', 'Mann = aktiv' auch auf sexueller Ebene aufrechterhalten wird, fällt die Stigmatisierung

469 Als Beispiel sei hier nur Paz 1993 genannt. Siehe dazu die kritische Revision bei Prieur 1998, S. 215 ff.

470 Siehe Murray 1995, Balderstone/Guy 1998, Lancaster 1992, Kulick 1998.

nur auf den passiven Partner. Dabei gilt: Je besser die weibliche Inszenierung des einen gelingt – dies geht bis zur 'Täuschung' eines Partners über das eigentliche Geschlecht –, desto ungefährlicher ist der (sexuelle) Kontakt für den männlichen Status des anderen. Das setzt einerseits die stillschweigende Übereinkunft über die 'Täuschung' voraus. Andererseits werden hier Macht- und Rollenbeziehungen zwischen Frau und Mann auf homosexuelle/bisexuelle Beziehungen übertragen.<sup>471</sup> Diese Konstrukte drücken sich auch in dem komplexen Klassifizierungssystem der unterschiedlichen Varianten von Homosexuellen, Bisexuellen etc. aus. Es bezieht sich auf die jeweils favorisierten sexuellen Handlungen und das äußere Erscheinungsbild der Männer, da zwischen beiden Faktoren eine Übereinstimmung angenommen wird (Prieur 1996: 86 ff.). Effeminierte Homosexuelle beschreiben übereinstimmend, dass nicht etwa der Wille, eine Frau zu sein, sondern ihre sexuelle Neigung zu bestimmten Männertypen ausschlaggebend war für eine in ihrer Logik folgerichtige Annäherung an eine weibliche Erscheinungsform. Nur der passive (feminisierte) Homosexuelle wird also – von der Gesellschaft – als *homosexual* bezeichnet, der männlich aussehende (penetrierende) Mann wird – von den *locas* – als *mayate* kategorisiert und riskiert nicht den Verlust seines Ansehens als Mann.<sup>472</sup> Dabei wird sich letzterer nicht selbst als *mayate*, sondern als 'normaler Mann' begreifen, denn – so schreibt Prieur (1996: 99 f.):

[i]t is the masculine men who define what homosexuality is and who the homosexual is, as they may also define acceptable and unacceptable sexual be-

471 Wie Prieur aufgrund ihrer Feldstudien in Mexiko-Stadt detailliert beschreibt, werden diese Rollen und deren Einhaltung gerade von den *locas*, den 'femininen *homosexuales*', strikt eingefordert. Für sie sind Homosexualität und weibliche Inszenierung untrennbar. Zudem ist ihnen bewusst, dass diese 'Maskerade' gerade für bisexuelle Männer zur Rechtfertigung wichtig ist. Siehe Prieur 1998, S. 140 ff. Vor allem in den unteren Schichten Mexikos existiert nicht – wie in den USA seit den achtziger Jahren – eine so genannte *gay-culture*, in der sich Homosexuelle selbstbewusst als sehr männlich inszenieren und ebensolche Partner haben. Siehe dazu Murray 1995, der als Gründe den Machismo und die zentrale Stellung der Familie in Lateinamerika angibt. So gelten die folgenden Klassifizierungen auch vornehmlich für die untere Schicht der städtischen Arbeiterklasse – **das Publikum von Lucha Libre**.

472 Siehe Prieur 1996, S. 89: "[...] We have seen that *mayate* is the term used by the effeminate homosexuals to denote men who have sex with other men without being feminine and without seeing themselves as homosexual. Often their main interest is in women, and to the extent that they are with men, they are with *vestidos* – transvestites – or at least with manifestly effeminate men."

haviour for women. They have the labeling power [...] and may thereby affirm their own masculinity. Their categorizations allow them to escape stigma [...] Homosexuality is defined as pertaining only to passive homosexuals: they carry all the shame and guilt, while the active part remains normal, invisible and manly. That is why violent homophobia, machismo and widespread male bisexuality go so well together. The masculine domination, the subordination of the feminine, the degradation of the homosexual – these are the conditions for the homoerotic freedom of masculine men.

Die Häufigkeit von männlicher Bisexualität lässt sich jedoch nicht automatisch mit sozialer Akzeptanz gleichsetzen. Folgt man Annick Prieur, so ist sie weder anerkannt noch stigmatisiert – solange sie nicht öffentlich ausgetragen wird und solange die genannten Rollenverteilungen aufrechterhalten werden (Prieur 1996: 92f.):

Bisexual practice, then, is kept secret rather than being accepted. Discretion is coupled with silence. The lack of verbalization is associated with the fact that this activity is not segregated from other activities and relegated to a ghetto. [...] it is a collective secret among men, justified to themselves and among themselves by the fact that there are so many who do it, not because it in itself is seen as morally accepted.

Dennoch – oder gerade deshalb – wird Homosexualität beziehungsweise Bisexualität ständig öffentlich evoziert: vor allem in den Witzen und Sprachspielen unter Männern, dem so genannten *juego de los al-bures*. *Alburear* ist ein öffentliches Ritual, bei dem doppeldeutige Anspielungen auf mangelnde Männlichkeit (sprich: Homosexualität) des 'Gegners' mit Hilfe von Metaphern gemacht werden, die auf Versehrtheit, Öffnung und Penetrierung des männlichen Körpers hinweisen. Da die eigene Männlichkeit ständig unter Beweis gestellt werden muss, wird zu deren Bestätigung der andere in die untergeordnete Position versetzt – indem man ihn verbal zum Homosexuellen macht. Die Wortspiele zeichnen sich häufig durch Schlagfertigkeit und Einfallsreichtum aus, in denen der verliert, der nichts mehr zu erwidern weiß.

Auf diese Weise wird jedoch auch der allen Beteiligten immanente Druck zur permanenten Behauptung des *ser muy macho* bei gleichzeitiger hoher Präsenz von bisexuellen Erfahrungen spielerisch abgebaut und führt in vielen Fällen eher zu Solidarität als zu Erniedrigung.<sup>473</sup>

---

473 Dabei ist jedoch zu beachten, dass, ähnlich wie bei Kinderspielen, die Grenzen zwischen Necken und Beleidigen, zwischen Spiel und Ernst manchmal fließend sind und, anstatt zu Solidarität, zu Gewalt führen können. Prieur 1996, S. 94 meint dazu: "In some instances the games create social bonds between all participants;



Folgende Hypothese gilt es zu entwickeln und zu beweisen: Die Figur des *Exótico* im Lucha Libre hat eine ähnliche spielerische und kathartische Funktion wie zum Beispiel die Witze und Wortspiele mit homosexuellem Inhalt im alltäglichen Umgang. Darüber hinaus wird in Anlehnung an Michail Bachtin und seine Ausführungen zur Volkskultur als Gegenkultur (Bachtin 1995) nachzuweisen sein, dass durch die Figur des *Exótico* – über die reine deeskalierende Wirkung hinaus – den Zuschauern auch ein kollektiver utopischer Moment eröffnet und geboten wird.

### *Exóticos und Homosexualität – Spiel und Kampf um Männerbilder*

Zunächst ist zu beachten, dass nicht etwa alle *Exóticos* im realen Leben homosexuell sind, das heißt, es wird bewusst mit Rollen gespielt und die Ambivalenz in der Wirkung und Akzeptanz des Publikums in Kauf genommen. Der Kämpfer "Mayflower" beschreibt es folgendermaßen:

El Exótico no necesariamente tiene que ser homosexual. Hay muchos Exóticos que no son homosexuales. Me gustó jugar con ese papel, este papel contrae consecuencias y hay que aceptar las consecuencias, los gritos, las ofensas, que diga la familia, pero para mí no son insultos. Ha habido Exóticos que luchaban con máscara, por lo mismo que todavía había el tabú de la gente, qué van a decir de mí, qué va a decir mi familia. Ya ahorita ya no es tan delicado. O sea, si hablamos de 15, 12 años atrás, pues sí es un tabú, es algo que no se puede platicar, que no se puede gritar, en fin, ya ahorita es algo más abierto, como que ya se están aceptando más. [...] A mí, no me ha perjudicado, más bien siento que me ha ayudado a llegar al lugar donde estoy. Como luchadores hay miles, hay muchísimos luchadores, pero Exóticos fuimos muy pocos. Entonces ser Exótico me ayudó a que se fijaron más en mí, a salir del montón de los luchadores.<sup>474</sup>

"Mayflower" wick in diesem Interview der Frage nach karrierefremden Gründen für die Wahl seiner Figur, also der Frage nach der eigenen Homosexualität aus. Stattdessen stellte er die – auch finanziellen – Vorteile in den Vordergrund, die seine 'Sonderstellung' innerhalb der Kämpfer bewirkt. Für Männer aus den unteren Gesellschaftsschichten,

---

in others only between the participants on one side." Nach eigenen Beobachtungen und Kommentaren von Beteiligten verbleiben die Verbalangriffe, *el albur*, fast immer auf der spielerischen Ebene und sind ein geistiger Schlagabtausch, der für Beteiligte und Zuhörer gleichermaßen Konkurrenz, Spaß und Unterhaltung bedeutet.

474 Mayflower im Interview mit der Verfasserin, 19.11.1998, Mexiko-Stadt.



die öffentlich weibliche Attribute und Verhalten an den Tag legen, existieren auch in Mexiko nur wenige Arbeitsmöglichkeiten neben dem Friseurberuf und der Prostitution. Annick Prieur bestätigt in ihrer Untersuchung über die *locas* in dem Vorort Nezahualcóyotl diese Annahme (Prieur 1998: 41 ff.).

Das 1992 publizierte Buch "Sin Máscaras ni Cabelleras", das Interviews mit Kämpfern, Veranstaltern und Fans von Lucha Libre enthält, rief bei seinem Erscheinen große Polemik hervor, da einige der Befragten nicht über die geplante Veröffentlichung informiert waren.<sup>475</sup> Hier nun spricht "Mayflower" in dem Kapitel mit dem bezeichnenden Titel "Pancracio Bizarro" von sich selber als *gay* – ein Ausdruck, der gerade in den unteren Schichten und dem Milieu des Lucha Libre nicht gebräuchlich ist. In der Beschreibung der Ablehnungen seiner Person und der Schwierigkeiten, die er in seinem Leben erfuhr, erkennt man die Ambivalenz der eigenen Wahrnehmung (Fascinetto 1992: 175):

Antes de continuar, quiero decir que Los Exóticos somos seres humanos comunes y corrientes, con una preparación especial como se requiere en este ambiente. Nosotros [das *Exótico*-Trio Mayflower, Pimpinela Escarlata und Casandro, die heute nicht mehr unter diesen Namen gemeinsam auftreten; *Anm. d. Verf.*], como gays, nos sentimos relegados no precisamente de la lucha, sino de la sociedad. En realidad muchas de las veces la gente nos critica y nos juzga, nos hace a un lado, digamos, pero sin conocernos a fondo, entonces se llega el momento de sobresalir, quieres ser alguien por demostrarte a ti mismo, a tu familia, a la gente, que sí puedes hacer las cosas. [...] Nosotros vivimos dos vidas: una arriba del ring muy diferente que no interfiere para nada en la vida cotidiana pues la vivimos como cualquier ser humano. Abajo somos como nos ves ahorita, normales, homosexuales pero normales a fin de cuentas. Lo que hemos vivido nos ha enseñado a mostrarnos tal como somos.

Das Beharren auf der eigenen Normalität und die Notwendigkeit zu beweisen, dass man 'alles kann', auch *muy macho* sein, zeugen von dem verinnerlichten sozialen Rechtfertigungsdruck.

Entscheidend für das Verständnis der Figur des *Exótico* im Kontext der mexikanischen Geschlechterkonstruktionen ist, dass nur der 'weibliche' Homosexuelle inszeniert wird, nicht etwa der männliche *gay*. Dies erklärt sich einerseits aus der bereits beschriebenen Festschreibung von Homosexualität, die nur den passiven, 'weiblichen' Part als

---

475 Fascinetto 1992; die Polemik wurde der Verfasserin von einigen Beteiligten/Betroffenen geschildert und in der Fachpresse nachrecherchiert.

solchen definiert. Andererseits wäre eine Aufhebung des Paradigmas männlich – aktiv, weiblich beziehungsweise homosexuell – passiv, das heißt eine Auflösung der klaren Kategorien von Männlichkeit und Homosexualität im Zusammenhang mit dem per se homoerotisch aufgeladenen Spektakel Lucha Libre zu brisant. Auch im Lucha Libre müssen die Rollen aufrechterhalten werden: Ein Mann ist ein (männlicher) Mann und ein Homosexueller ist ein weiblicher Mann, ein *Exótico*.<sup>476</sup>

Wie "Mayflower" beschreibt<sup>477</sup>, war die Repräsentation der *Exóticos* früher noch eindeutiger weiblich: Man trug Badeanzüge, Morgenmäntel, schminkte sich und hatte lange Locken. Zunehmend reduziert sich die weibliche Inszenierung auf Gesten, Bewegungsmodi und Handlungen wie zum Beispiel das Küssen des Gegners und das Kokettieren mit Schiedsrichter und Publikum. Diese Reduktion wird weiter vorangetrieben: Nach den Angaben "Mayflowers" verbannte das Medienunternehmen Televisa ab 1996 die *Exóticos* aus den Übertragungen des Lucha Libre. So kann er bei den aufgezeichneten Veranstaltungen in dem Trio "Los Vatos Locos" zwar als "Mayflower" antreten, aber seine Inszenierung als *Exótico* hatte wegzufallen.<sup>478</sup> In Kämpfen, die nicht von Televisa übertragen werden, tritt er je nach Willen des *promotor* als *Exótico* oder als "Vato Loco" auf, das heißt, man bestellt sich explizit einen *Exótico* in der Annahme, dass das Publikum ihn goutieren werde.

"Mayflower" selber bedauert diesen auferlegten Wechsel, kritisiert oder hinterfragt ihn aber aufgrund seiner Stellung als Kämpfer eines Televisa-nahen Unternehmens nicht:

---

476 Oder: Ein (männlicher) Mann ist ein Mann und ein weiblicher Mann ist ein Homosexueller, ein *Exótico*.

477 Mayflower im Interview mit der Verfasserin, 19.11.1998, Mexiko-Stadt. Seine Angaben in Bezug auf Chronologien und Zeitangaben bleiben sehr vage. Erzählt wird zum einen aus subjektivem Empfinden und zum anderen gemäß dem offiziellen Kanon des Lucha Libre und der jeweiligen Ideologie des Lucha Libre-Unternehmens.

478 Dies entspricht der auch in anderen Fällen beobachteten moralisierenden Zensur seitens Televisa; vgl. in Kap. 4: Lucha Libre als TV-Show, das Wegschneiden in der Fernsehübertragung von obszönen Äußerungen des Publikums. Televisa wollte dazu keine Angaben machen. Dies entspricht anscheinend der Firmenpolitik, da es generell sehr schwierig war, Auskünfte von oder über dieses Unternehmen zu erhalten. Auch *rating*-Zahlen der Fernsehübertragungen wurden der Verfasserin zum Beispiel stets verweigert.

Pues, sí, lo extraño, pues, extraño al vestuario, al desmadre que hago con la gente, el relajo que hago con la gente, eso sí lo extraño mucho. Al principio batallé. Porque llevaba 12 años trabajando como Exótico. Me exigía luchar normal. Yo batallé para desenvolverme como luchador normal. Lo sabía hacer, pero tenía maneramiento de Exótico, de homosexual. Llevaba 12 años, no podía enterarlos, no podía. Entonces tuve que trabajarlo en el gimnasio, tuve que meterme al gimnasio hasta lo pude medio corregir, porque no lo pude corregir completamente, o sea, todavía [...] de repente me veo en la televisión luchando y de repente veo un movimiento, un gesto, [...] pues, ni modo.<sup>479</sup>

Er vermisst *el desmadre, el relajo* – das Durcheinander, die Reaktionen des Publikums, die durch seine Präsentation als *Exótico* entstehen. *Exóticos* kämpfen grundsätzlich als *rudos*; dies mit Vorurteilen oder Diskriminierung zu erklären, wird dem Phänomen jedoch nicht gerecht. Vielmehr profitiert der *Exótico* von den vehementen Reaktionen, die er beim Publikum auslöst, ist doch die Fähigkeit, die Zuschauer zu bewegen, ausschlaggebender für den Erfolg als reine Kampfkunst. Dabei reagiert das Publikum spielerisch, mit anzüglichen Kommentaren und der Forderung nach den bereits bekannten Szenen der *Exóticos*:

En la arena, lo que la gente pida, para eso paga un boleto. Sacamos eso de dar besos porque le gustó. Ella lo pide m' hija y si pide un beso ¿por qué no la vamos a complacer?, siempre y cuando nos respeten y no se metan con nosotros. Y si la afición pide otro más ¿por qué no lo vamos a dar?, **si se pone feliz**; [...] <sup>480</sup>

*Exótico* "Casandro" beschreibt ähnliche Reaktionen des Publikums:

Cuando a un exótico le nace dar un beso arriba del ring lo da y también cuando el público lo pide para algún espectador en particular. Desde el momento en que el público nos ve salir para subir al ring ya está gritando '¡beso!, ¡beso!', pues ya conoce nuestra forma de ser. [...] También podemos actuar como hombres, pues igualmente lo somos. Hay veces que sí beso a los luchadores **por tener a la gente contenta** [...] <sup>481</sup>

Sowohl durch die Einschätzungen der *Exóticos* als auch aus eigener Anschauung lassen sich zwei wesentliche Aspekte der Rezeption erkennen: 1. der spielerische Umgang, das lustvolle Lachen mit und über

---

479 Mayflower im Interview mit der Verfasserin, 19.11.1998, Mexiko-Stadt. Interessant an diesem Kommentar ist die Beschreibung, wie fest sich bestimmte Bewegungsmuster in das körperliche Rollenrepertoire eingeschrieben haben, so dass sie aktiv und bewusst bekämpft werden müssen, um die Figur zu verändern.

480 Pimpinela Escarlata in Fascinetto 1992, S. 189, *Herv. d. Verf.*

481 Casandro in Fascinetto 1992, S. 195, *Herv. d. Verf.* Auch diese beiden *Exóticos* traten 2000 nicht mehr in diesen Rollen auf.

die *Exóticos* und 2. das Durcheinander, *el desmadre, el relajo*, die kathartische Wirkung aufgrund der Provokationen der *Exóticos*. Es ist vor allem das männliche Publikum, welches lautstark, aber nicht ernsthaft aggressiv oder beleidigend an diesen Kämpfen Anteil nimmt, während die Frauen im Publikum eher mitleidend, fürsorglich den Kämpfen der *Exóticos* folgen. Die Frauen scheinen sich durch die vermeintlich untergeordnete Stellung der *Exóticos* mit ihnen zu identifizieren. Den Männern dagegen wird ein karnevaleskes Ventil, die Erleichterung durch kollektives Lachen geboten. Spielerisch können sie dem konstanten Druck, die eigene Männlichkeit zu behaupten – und der Gefahr ihres Verlusts – entgegen. Nur in der geschützten Umgebung der Arena wird es möglich, sich gefahrlos und lustvoll im liminoiden Moment der Verwischung von Grenzen und Regeln des Mann-Seins 'aufzuhalten' und der Spannung durch Lachen ein Ventil zu geben. Victor Turner spricht in "Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels" (Turner 1995) von liminoiden Hervorbringungen in postindustriellen Gesellschaften, die bereits im Zuge der Industrialisierung die Trennung von Arbeit und Spiel beziehungsweise Muße eingeführt haben. Im Gegensatz zu den liminalen Phasen innerhalb des Ablaufes von Übergangsriten in vorindustriellen Kulturen sind liminoide Phänomene in komplexen Industriegesellschaften Produkte von Ideen, das heißt 'Mußegattungen' symbolischer Formen und symbolischen Handelns. Zwar treten Grenzüberschreitungen sowohl in liminalen als auch in liminoiden Phasen auf, aber nur liminale Momente (z. B. bei Initiationsriten) haben den Charakter der Pflicht. Liminoide Phänomene dagegen sind durch ihre Freiwilligkeit gekennzeichnet, sie sind Spiel und Unterhaltung.

Lucha Libre kann – für den Zuschauer – als ein liminoides Phänomen definiert werden, das mit Elementen des Vertrauten spielt, diese aber gleichzeitig verfremdet. Das liminoide Ereignis Lucha Libre vollzieht sich in der Freizeit, wobei die "Freizeit [...] potentiell – individuelle oder kollektive – kreative Kräfte sowohl der Kritik als auch der Bestätigung dominanter sozialstruktureller Werte [freisetzt]" (Turner 1995: 56). Im Spiel kann Kritik geäußert und können Utopien dargestellt werden, es darf Unordnung und Chaos herrschen (Turner 1995: 41):

In Spielen dürfen wir aus zwei Gründen unordentlich sein –, entweder weil wir ein Zuviel an Ordnung besitzen und Dampf ablassen wollen oder weil wir durch das Unordentlichsein etwas *lernen* sollen.

Durch die Darstellung von Kämpfen zwischen effeminierten Männern – *Exóticos* – und 'männlichen Männern', in denen auch die *Exóticos* gewinnen und Ruhm und Anerkennung des Publikums ernten können, werden spielerisch die Konzepte von hegemonialer Männlichkeit aufgehoben und Elemente und Bedeutungen von Mann-Sein neu zusammengesetzt.

Aufgrund der gemeinsamen, aufeinander bezogenen Darstellung des effeminierten, 'weibischen' Mannes und des Kämpfers, dessen Männlichkeit durch den *Exótico* bedroht wird, werden die im sozialen Miteinander von Männern entstehenden möglichen Ängste des Männlichkeitsverlustes von zwei Seiten aus dargestellt. Damit wird eine Identifikation mit beiden Rollen angeboten – aber auch die Abgrenzung oder Ablehnung einer der beiden Pole ermöglicht. Zu beachten ist dabei immer, dass die Bewertung der Männlichkeitsmodelle jedoch nicht über die Grenzen der Arena hinausgeht; sie ist situationsbedingt und kann durchaus im Widerspruch zu gesellschaftlicher Akzeptanz oder Ablehnung von Homosexualität stehen. Wie Sarah Pink für die Rezeption von weiblichen Toreras im spanischen Stierkampf beschreibt (Pink 1997: 63), ist bei den Zuschauern oftmals eine Gleichzeitigkeit von eigentlich widersprüchlichen Gedanken und Urteilen über transgressive Figuren möglich. Auf Lucha Libre bezogen heißt das, man mag im speziellen Fall einem *Exótico* zujubeln, während man im täglichen Leben negativ über feminisierte Männer spricht. Der Zuschauer ist in der Lage, zwischen verschiedenen Diskursen zu pendeln und dargestellte Narrationen unterschiedlich zu lesen – je nach eigener Einstellung, Situation und spezifischem Moment. Durch die akzeptierte Präsenz von *Exóticos* wird von den Zuschauern also nicht die Rolle der Homosexuellen in der mexikanischen Gesellschaft infrage gestellt oder sie werden als Manifestation kritischer Diskurse über die Diskriminierung von Minderheiten in Mexiko gelesen. Vielmehr wird – zumindest – ein spielerischer Freiraum geschaffen, in dem gesellschaftlich gelenkte Interpretationen teilweise außer Kraft treten. Dadurch entsteht ein Raum für weniger voreingenommene und damit ambivalentere Reaktionen.

Wie Michail Bachtin in seiner Untersuchung über Rabelais herausgearbeitet hat, bietet Volkskultur aufgrund seiner Charakteristika der Ambivalenz, der leiblich-sinnlichen Komponente und der karnevalistischen Umkehrungen herrschender Normen die Möglichkeit des kollektiven Lachens, das wiederum ein utopisches Moment der Freiheit

und Angstlosigkeit in sich birgt. Trotzdem ist dieses Lachen nicht per se bewusst kritisch oder oppositionell gegenüber den hegemonialen Diskursen. Das karnevaleske Spiel mit seiner Verneinung und Umkehrung kann aber in den Dienst utopischer Tendenzen treten. Der utopische Charakter der Volkskultur liegt in dem – wenn auch zeitlich begrenzten – Moment, in dem durch Spiel und Umkehrung Neues aus Altem entsteht, wenn die Angst durch das Lachen vertrieben ist, das kollektive Gefühl für die Relativität der realen Machtverhältnisse und der herrschenden Wahrheit entsteht und die Utopie "des Goldenen Zeitalters" (Bachtin 1997: 297 f.) durchschimmert, in der das Volk in Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit lebt. Bachtin spricht von den "materiell-leiblichen und utopischen Motiven der Lachkultur" (Bachtin 1997: 145 ff.). Nicht zu vergessen ist allerdings, dass die vom Lachen eröffnete Freiheit für viele jedoch nur einen 'Feiertagsluxus' bedeutet.

Die ambivalente Darstellung der *Exóticos* im Lucha Libre eröffnet die Möglichkeit dieses Lachens; denn es ist auch ein Lachen über Zwänge, über die dominanten Männlichkeitsmodelle und deren Transgression durch die Figur des *Exóticos*. Es handelt sich um ein utopisches Moment, in dem Raum für einen freieren Umgang mit unterschiedlichen *gender-constructions* entsteht und bestehende Modelle als relativ erkannt werden können. Das heißt, das Lachen der Zuschauer bei den Auftritten der *Exóticos* muss also nicht im Lachen über non-konforme Männlichkeitsbilder verharren, sondern kann diese in ihrer Gültigkeit relativieren. Bei Bachtin (1997: 168) heißt es:

Das echte, ambivalente und universale Lachen lehnt den Ernst nicht ab, sondern reinigt und ergänzt ihn. Es befreit ihn von Dogmatismus, Einseitigkeit und Verknöcherung, Fanatismus und allzu großer Kategorizität, von Elementen der Angst und der Einschüchterung, von Naivität und Illusionen, von Beschränktheit, Eindeutigkeit und dummer Penetranz. Das Lachen läßt nicht zu, dass der Ernst erstarrt und sich vom unvollendbaren Ganzen des Lebens losreißt. Es stellt die ambivalente Ganzheit wieder her – dies ist seine Funktion in der Geschichte der Kultur und der Literatur.

### Die Inszenierung der Inszenierung

In der Figur des *Exótico* findet eine zweifache Inszenierung statt: Die mexikanischen Homosexuellen, *las locas* genannt, ihr Verständnis von Sexualität und die damit verbundenen Rollen, die sie zur Nachahmung und Inszenierung von Weiblichkeit zwingt, werden wiederum von den

*Exóticos* – homosexuell oder nicht – inszenatorisch zitiert. Dabei handelt es sich jedoch nicht um bloße Travestie oder reine Imitation, sondern um ein komplexes Spiel aus Zitaten, Anspielungen, Übertreibungen und darüber hinaus Anpassungen an die Notwendigkeiten des Lucha Libre und dessen Figurenpolitik.<sup>482</sup> Intendiert ist nicht die Darstellung oder Imitation einer Frau, sondern eines effeminierten Homosexuellen. Zu seiner Charakterisierung wird auf äußere und gestische Zeichen von Weiblichkeit rekurriert, die im Bedeutungszusammenhang von 'Homosexualität' und 'Kampf zwischen Männern' stehen. Die moderne westliche Kultur stellt stets eine Verbindung zwischen Transvestismus und homosexueller Identität her. In der Figur des *Exótico* besteht diese zweifelsohne, sein Darsteller hingegen muss sie nicht notwendigerweise haben.

Die neuere Forschung über *cross-dressing* und Transvestismus legt den Augenmerk gerade auf das parodistische und transgressive Potential, das in der Infragestellung der Idee einer konstruierten Geschlechter-Binarität steckt.<sup>483</sup> Durch Transvestismus entstehe ein "Drittes Geschlecht"<sup>484</sup>, das Geschlechtskategorien infrage stelle und auf die Performanz von *gender* hinweise (Poole 1996: 268):

Der Transvestit nun ist es, der in seiner imitierenden Zur-Schau-Stellung einer (nicht vorhandenen) Geschlechtsidentität diese travestiert und den geschlechtlich bestimmten Körper als performativ deklariert gemäß [sic!] dem Postulat: 'Gender is what is put on' [Butler, 'Performative Acts' 282]. Dieser performative Akt birgt die Möglichkeit zur Veränderung der binär konstruierten Geschlechtsidentität durch eine parodistische Wiederholung, die eine angeblich originäre Identität als Imitation de-maskiert.

Es gilt, bei Transvestismus und der Analyse seines transgressiven Potentials zu unterscheiden zwischen dem 'Leben' als Transvestit und der Darstellung von Transvestismus, zwischen der Performanz der Kategorie *gender* (Butler) und der Repräsentation von *gender*-Charakteristika im Rahmen von Darstellungen, Shows oder Verweisen auf Transvestiten (z. B. Transvestiten beim Karneval in Lateinamerika, Trans-

---

482 Obwohl einige *Exóticos* ursprünglich aus dem Travestie-Milieu kommen, hat der Auftritt als *Exótico* in Intention und Ausführung keinerlei Gemeinsamkeit mit Travestie-Shows oder Frauen-Imitation.

483 Siehe z. B. Butler 1990, Garber 1993, Benedek/Binder 1996, Poole 1996, Solomon 1997.

484 Siehe Garber 1993.

vestiten-Shows, *drag queens*).<sup>485</sup> Als Transvestiten lebende Menschen stellen bestehende *gender*-Kategorien nicht automatisch infrage. Aufgrund ihrer sexuellen Vorlieben entscheiden sie sich innerhalb herrschender Rollenkonstrukte für bestimmte weibliche Attribute, um so attraktiv wie möglich für ihre männlichen Partner zu sein. Darstellungen von Transvestismus dagegen besitzen eine 'Zitat-Ebene' (Butler: *citationality*), es sind Übertreibungen. Roger Lancaster schreibt in seiner Untersuchung über Transvestismus in Lateinamerika:

performative performances can never simply imitate or mimic some original practice, person, or type, for they are always in excess of their target.<sup>486</sup>

Für Außenstehende ist die Interpretation solcher transvestistischen Darstellungen als traditionell oder subversiv häufig uneindeutig, sie besitzen durch diese Ambivalenz aber ein karnevalistisches und spielerisches Element, das zum Lachen provoziert.

Es bleibt die Frage, ist die Inszenierung des *Exótico* im Lucha Libre nur eine Bestätigung des Stereotypes von der effeminierten *loca*? Oder treibt sie doch ein subversives Spiel mit fixierten Geschlechteridentitäten, das heißt der sozial konstruierten *gender*-Zugehörigkeit und besitzt damit transgressive Züge? *Cross-dressing* erhält erst durch die Offenlegung der sozialen Konstruiertheit und Performativität von Geschlechtsidentitäten ein kritisches Potential. Die Performance muss als 'brüchig' rezipiert werden können. Nicht eine möglichst perfekte Imitation muss also inszeniert werden, sondern Bruchstellen müssen als Momente der Distanz sichtbar gemacht werden. Ähnlich wie im epischen Theater Brechts, der einem Schauspieler riet, zur Umsetzung des Verfremdungs-Effekts das gegensätzliche Geschlecht zu spielen, um so das Bekannte fremd werden zu lassen, 'normal' gewordene soziale Konventionen zu entlarven und deren Künstlichkeit aufzuzeigen, so müssen in der Darstellung von Geschlechtsstereotypen und deren Übertretungen diese in Anführungszeichen gesetzt, gebrochen werden.

485 Diese Art von *gender*-Darstellungen können auch als 'performative Performanz' bezeichnet werden, um die zwei Ebenen der Darstellung kenntlich zu machen.

486 Lancaster 1997, S. 24. Die Aussage, dass solche Darstellungen mit Maßlosigkeit oder Übertreibung arbeiten, ist auf die Inszenierung der *Exóticos* im Lucha Libre zu übertragen. Transvestiten rekurrieren zum Teil auch in übersteigerter Form auf weibliche Attribute. Sie unterscheiden sich von den 'performativen performances' jedoch durch die Intention der Nachahmung: Nicht die Darstellung von Transvestismus, sondern die Annäherung an Weiblichkeit ist ihr Ziel.



Es muss zumindest durchscheinen, dass es sich um eine Ausstellung, eine Vorführung handelt, die auf bestimmte Mittel zurückgreift, die wiederum nur durch ihr Auftauchen in diesem Zusammenhang evident und als Strategien sichtbar werden. Nur dann wirken sie nicht affirmativ, sondern kritisch.

In der Inszenierung der Kämpfe der *Exóticos* blitzen solche Momente beziehungsweise Brüche auf:

Denn obwohl sie so übertrieben agieren, dass ihre Darstellung parodistische Züge besitzt, müssen sie im Verlauf des Kampfes dennoch aus ihrer Rolle heraustreten und zu hart und effektiv kämpfenden Figuren werden. In diesen Momenten stellen sie stereotype Einschätzungen über effeminierte Männer und Homosexuelle infrage, sie lassen die vorangegangene Darstellung 'weibischen Verhaltens' als nur **eine** Möglichkeit, als bewusst eingesetztes und 'abschaltbares' Klischee erkennen. In diesen Wechseln vom Stereotyp zum 'starkem, normalen Kämpfer', der in der Situation und im Ring adäquat handelt, liegen die Bruchstellen des *Exóticos*, die ihn zu einer ambivalenten, parodistischen und vor allem ironischen Figur machen.



## Schlussbemerkungen

**"A mí se me hace que la lucha por la vida es un poquito más difícil que la lucha libre, aunque también la lucha libre es la lucha por la vida."**<sup>487</sup>

Die ethnologische Herangehensweise und die theaterwissenschaftliche Analyse von Lucha Libre unter den rahmenspezifischen Aspekten von Sport, Theater und Ritual haben erwiesen, dass zwar unterschiedliche Lesarten und Funktionen möglich sind, diese jedoch jeweils Bedürfnisse eines spezifischen Publikums bedienen – der *capas populares*. Dabei geht Lucha Libre in einem Wechselspiel zwischen Produzenten, Rezipienten und Akteuren, die zumindest den Anschein haben, alle aus derselben Schicht zu entstammen, auf strukturelle und funktionale Elemente der Genres, Narrationen und Bilder eines *imaginario colectivo popular* des postrevolutionären Mexiko ein.

Durch sein Reagieren auf Veränderungen ist Lucha Libre ein Beispiel für den Modernisierungsprozess Mexikos, der sich durch vermehrten interkulturellen Austausch intensiviert. Diese Arbeit bietet damit einen empirischen Beleg für die im Forschungsprojekt "Struktur und Funktion interkultureller Austauschprozesse im zeitgenössischen Volkstheater Perus, Kolumbiens und Mexikos", gefördert von der VolkswagenStiftung, aufgestellten Thesen zur Entwicklung der Volkskulturen Lateinamerikas.

Als **Spiel von Sport im melodramatischen Genre** bietet Lucha Libre die Möglichkeit, antagonistische – außerhalb der Arena als positiv oder negativ konnotierte – Verhaltensweisen als Spiegel der Schwierigkeiten bei der Integration in das neue, sich modernisierende urbane Mexiko wahrzunehmen. Diese antagonistischen Verhaltensweisen können im Lucha Libre ausprobiert, verhandelt und ohne Gefahr einer sozialen Stigmatisierung bejubelt werden. Denn die Verbindung von Tradition und Moderne im mexikanischen Nationalstaat

---

<sup>487</sup> El Insólito, 'Tagelöhner-Kämpfer' in kleinen Arenen, im Interview mit der Verfasserin, 3.12.1994, Mexiko-Stadt.

beziehungsweise der Modernisierungsprozess verliefen nicht so harmonisch wie in seinen offiziellen Diskursen verbreitet. Die konfliktreichen Erfahrungen im Umgang mit einem wirtschaftlich instabilen und politisch vielfach korrupten System drückten sich gerade für die unteren Schichten und Migranten in einem permanenten Überlebenskampf aus – *la lucha (libre) por la vida*: Für einen 'Guten' zahlt es sich nicht immer aus, die Regeln zu befolgen, und auf Autoritäten und Gerechtigkeit konnte man nicht vertrauen.

Durch den Rückgriff auf Elemente der populären Genres Slapstick, Melodram, *telenovela* und Commedia dell'Arte werden im **Lucha Libre als Volkstheater** Geschichten von Verrat, Loyalität, Gerechtigkeit und Rache erzählt, die eine Übereinstimmung und Interaktion zwischen Dargestelltem/Darstellern und Zuschauern erzeugen – charakteristisch für die urbanen *culturas populares* in Mexiko. Mit der Setzung der Maske als dramaturgisches Zentrum wird auf eine kulturelle Trope rekurriert, die schichtenübergreifend in unterschiedlichen Sphären virulent ist. Damit nehmen die Zuschauer im Lucha Libre teil an politischen und gesellschaftlichen Diskussionen, die im 'Schutz der Maske' dar- und ausgestellt werden. In der Arena können moralische Kategorien wie 'Gut' oder 'Böse' unterlaufen werden, Traumata spielerisch ausgelebt und eigene Helden inthronisiert und zerstört werden.

**Lucha Libre** kann in einer von Unsicherheit und Gewalterfahrungen geprägten 22-Millionen-Stadt als gewaltkanalisierendes **Ritual** dienen, das durch stellvertretend dargestellte Aggressionen eine Katharsis ermöglicht, die gemeinschaftsstiftend und gruppenaffirmativ wirkt.

Darüber hinaus werden im Lucha Libre Rollenbilder von Frauen und Männlichkeitskonzepte verhandelt, die im Schutze der Arena einen weitaus größeren Spielraum an Verhaltens- und Interpretationsvorgaben anbieten als in der traditionalistisch geprägten mexikanischen Gesellschaft.

Durch die Wiedereinführung von **Fernsehübertragungen** 1990 ändert sich einerseits das Zielpublikum, da durch Innovationen im Showbereich und die Bequemlichkeit der Fernsehrezeption vermehrt die Mittelschicht als Konsument gewonnen wird. Andererseits modifiziert und reduziert die Fernsehrezeption – wie geschildert – jene Funktionen, die bei der traditionellen Live-Veranstaltung in der *barrio*-Arena zum Tragen kommen. Darüber hinaus vermittelt die TV-Show

an marktwirtschaftlichen Kriterien orientierte Identifikationsbilder, die gleichzeitig einen Kommentar zu gesellschaftlichen Gruppen beinhalten. Damit nähert sich das 'moderne' Lucha Libre an US-amerikanische Vorbilder an.

Um Lucha Libre als ein Ereignis und die Arena als einen Ort zu verstehen, an dem eine schichtenspezifische Gegenwelt geschaffen wird, muss es abschließend im Kontext der politischen und soziokulturellen Konditionen betrachtet werden, die zur Blütezeit des Lucha Libre in den vierziger bis siebziger Jahre für die sozialen Unterschichten in Mexiko bestanden. In der postrevolutionären Ära (ab 1940) begann der Staat, massiv eine Modernisierung Mexikos voranzutreiben. Einerseits wurde zwischen 1940 und 1970 eine relativ stabile Ökonomie erreicht, gleichzeitig verschärften sich jedoch die sozialen Unterschiede. Darunter hatten neben der Landbevölkerung – zur damaligen Zeit die traditionelle Referenz für Hervorbringungen der *culturas populares* – vor allem Migranten, die neuen Stadtbewohner und das urbane ('Lumpen') Proletariat zu leiden – die so genannten *pelados*<sup>488</sup>.

1940 war der revolutionäre Diskurs gescheitert, der vor allem mit Hilfe des bildungspolitischen und kulturellen Apparats versucht hatte, eine moderne 'Nation' zu schaffen. Mit Amtsantritt des neuen Präsidenten (Avila Camacho) 1940 änderten sich die Strategien der Regierung: Die 'Modernisierung der Bevölkerung' sollte nun vor allem durch die Massenmedien erreicht werden. Ein weiterer wichtiger Ansatz war die Gewinnung der Mexikaner für eine moderne Gemeinschaft von Konsumenten. Dabei spielte der Staat den omnipotenten Vermittler im Kräftespiel zwischen den Relikten der revolutionären Kultur, konservativen Diskursen, gespeist vor allem durch den Katholizismus, und einer (inter)nationalen Massenkultur: Scheinbar bezog er sie alle in die Verhandlungen über Art und Weise des Eintritts in die Modernität ein. Damit erreichte er einerseits eine Konsolidierung des Staatsapparates, die letztendlich die Vormachtstellung der PRI bis 2000 ermöglichte. Andererseits gelang Zug um Zug eine Einflussnahme – sei es durch Zensurmaßnahmen oder durch Vereinnahmung – auf alle Bereiche, die von den Modernisierungsprozessen betroffen waren. Dabei wurden die

---

488 Somit also das Publikum von Lucha Libre. Vgl. die Figur des *pelado* in der mexikanischen Identitätsdebatte, Kap. 2: Lucha Libre als Volkstheater/Die Maske als Metapher ...

Auseinandersetzungen in der Hauptsache auf den Gebieten der Arbeits- und Lebensweisen, der Geschlechterrollen und der Religion geführt. Zur Verbreitung der neuen Ideologien bediente man sich massenmedialer Produkte wie *historietas*, Zeitschriften, Film, Musik, Fernsehen, des Schulwesens bis hin zu Alltagsartikeln wie Kochbücher.

Die unteren urbanen Schichten waren im Diskurs des Staates Teil des 'Projekts Moderne', das aus der Allianz der Arbeiterklasse, der *campesinos* und des dritten *sector popular* entstehen sollte. Der Großteil der Bevölkerung von Mexiko-Stadt, Migranten, unausgebildete Arbeitskräfte des informellen Sektors sowie Handwerker und Arbeitslose, die *pelados*, galten dennoch aufgrund ihres Mangels an Besitz und Bildung als Hindernis auf dem Weg zu einer modernen nationalen Kultur. Wenn überhaupt, dann fanden sie als Karikatur oder als harmlose komödiantische Variante wie zum Beispiel die Figur des Cantinflas Einzug in die (Medien-)Repräsentation. Doch die Wahrnehmung der *clases populares* durch Mittel- und Oberschicht wandelte sich aufgrund ihrer größer werdenden Präsenz in den Städten. In den fünfziger Jahren wurde der Terminus *pelado* vom Begriff *naco* als schichtenspezifische pejorative Klassifizierung abgelöst:<sup>489</sup> Zunächst bezeichnete man damit 'die rückständigen, provinziellen Indios und Bauern', die man in Mexikos Selbst- und Außenbild gerne ignoriert hätte. In den siebziger Jahren wurde *naco* zunehmend ein Synonym für eine spezifische, als vulgär diffamierte urbane Ästhetik, die man als Kitsch wahrnahm und als eine imperfekte und partielle Teilhabe an Modernität und Wohlstand verurteilte. Hatte der *pelado* ein Manko an Kultur, besaß der *naco* zu viel: sein indianisches – 'atavistisches, rückständiges' – Erbe, das sich laut, bunt und (ver)störend im Bild des modernen Mexikos Raum verschaffte.

Wo reiht sich in dieses politische und soziokulturelle Panorama das Phänomen Lucha Libre ein, und welche Rolle spielte es bei den staatlichen kulturellen Modernisierungsbestrebungen?

Auffällig ist, und dies bedingt die Sonderposition von Lucha Libre, dass der Staat nur zweimal, und zwar zu Beginn der massenmedialen Verbreitung von Lucha Libre, eingriff: 1955 wurde unter dem Vor-

---

489 *Naco* ist entweder eine Verkürzung des Wortes *totonaco* (indianische Ethnie in Mexiko) oder von *chinaco* (abfällige Bezeichnung der Soldaten von Zapata, die während der Revolution kurzzeitig Teile Mexiko-Stadts einnahmen).

wand, Kinder vor Verletzungen zu schützen, die sie durch Nachahmung erleiden könnten, die Übertragung von Lucha Libre im Fernsehen verboten, und Ende der fünfziger Jahre wurden Frauen-Kämpfe aus Mexiko-Stadt verbannt. Das heißt, man schränkte den Rezipientenkreis ein, so dass sich Lucha Libre im Folgenden nur an die Besucher der in den *barrios populares* gelegenen Arenen richtete – an die *clase naca*.<sup>490</sup> Die geschlechtsspezifische 'Provokation' von kämpfenden Frauen wurde in die Provinzen verdrängt, da deren Bild weder mit dem der traditionellen noch dem der modernen Frau übereinstimmte. Abgesehen von diesen Eingriffen konnte sich Lucha Libre in seiner Blütezeit in den fünfziger bis siebziger Jahren ohne Einfluss von massenmedialen und politischen Diskursen als eine eigene Ausdrucksform der *nacos* herausbilden. Hier wurde der Ästhetik, den Ängsten, Sorgen, Freuden und Wünschen der sozial Schwachen exzessiv Raum gegeben, hier entwickelte sich in Komplizität zwischen Akteuren und Zuschauern ein eigener Heldentypus, hier blieb man unter sich, feierte sich und setzte oder dachte sich selber in die gewünschte Rolle oder Figur.

Wie lässt sich das staatliche Desinteresse an Lucha Libre trotz dessen Popularität erklären?

Sieht man von dem Verbot der Frauenkämpfe einmal ab, so kann von staatlicher Seite kaum auf die Figurenwahl, die erzählten Geschichten, die Grunddramaturgie von *rudos* und *técnicos* und die Reaktionen der Zuschauer eingewirkt werden: Denn im Gegensatz zu den *historietas* existiert im Lucha Libre kein vorheriges Script, das bei einer Zensurbehörde vorgelegt werden könnte. Ein wichtigerer Aspekt ist jedoch, dass man anscheinend keine Möglichkeit sah, dieses Spektakel wie andere Erscheinungsformen der *culturas populares* für die ideologischen Ziele des Staatsapparates zu vereinnahmen. Während zum Beispiel Expressionen der traditionellen ländlichen *culturas populares* sowohl für die Besonderheit und den kulturellen Reichtum Mexikos einstanden und folkloristisch für den Tourismus benutzt werden konnten, stellte die Kultur der urbanen Unterschichten ein Problem dar: war diese doch weder modern noch folkloristisch, weder

---

490 So gingen Gesprächspartner aus der Mittelklasse häufig davon aus, dass neben den Filmen des Santo Lucha Libre ausgestorben wäre und erst durch das Fernsehen Anfang der Neunziger wieder erweckt worden sei, da sie von dessen Popularität als Live-Veranstaltung nichts wussten.

fortschrittsorientiert noch indigen authentisch, sondern ambivalent und hybrid, schlicht *naco* – und damit nicht vorzeigbar.

Durch diese Sonderstellung wurde Lucha Libre in den Achtzigern plötzlich für eine Reihe von links-oppositionellen Künstlern interessant, die Lucha Libre als eine der wenigen vom mexikanischen Staat unberührten Ausdrucksformen entdeckten, in der sie – nicht zu Unrecht – das authentische urbane Mexiko wiederzufinden meinten. Künstler wie Felipe Ehrenberg, Marisa Lara und Arturo Guerrero begannen, in ihre Kunst die Ikonographie und Ästhetik des Lucha Libre aufzunehmen, Schriftsteller wie Paco Ignacio Taibo II verankerten ihre Erzählungen in der Welt des Lucha Libre, und Dramatiker versuchten, die Theatralität des Lucha Libre in ihren Stücken zum Tragen zu bringen – mit unterschiedlichem Erfolg.<sup>491</sup> Auch die Rückgriffe auf Elemente und Ästhetik des Lucha Libre in der Kunst am Ende des 20. Jahrhundert verweisen stets auf seine traditionelle Variante. Denn durch die Wiedereinführung der Kämpfe im Fernsehen verliert Lucha Libre – wie geschildert – seine Autonomie, seinen Status als eigener Ausdruck der *clases populares*.

Nur das Verständnis von Lucha Libre als authentischer selbstgeschaffener klassenspezifischer Gegenwelt macht auch eine Übertragung ihrer Figuren und ihres Mythos auf *la lucha social* in Form der Figur des "Superbarrios" und deren Akzeptanz bei der Bevölkerung plausibel.

Die Fotografin Lourdes Grobet beschreibt ihre 'Entdeckung' folgendermaßen:

Cuando he trabajado en comunidades indígenas, yo sentí la presencia viva de la cultura allí, absolutamente. Y fué eso que sentí en la lucha libre, fué esa cultura mexicana, pero en la urbe, en la ciudad, que allí estaba el México que a mí me interesa. El México, como diría Bonfil Batalla, el México profundo, el México que a pesar de todo se mantiene. Entonces eso fué lo que yo saqué de la lucha libre.<sup>492</sup>

Für die eigentlichen Kämpfer, für die, die in den *tiempos de oro* des Lucha Libre aktiv waren, bildet Lucha Libre immer noch den Lebens-

491 Siehe dazu Möbius unveröffentl. Manuskript: "Lucha Libre verlässt den Ring" und Bildanhang.

492 Lourdes Grobet im Interview mit der Verfasserin, 24.1.1995, Mexiko-Stadt.



inhalt, sei es in ihren Erinnerungen oder durch die weitere Teilnahme an der Welt des Lucha Libre. Der Ex-Kämpfer Juan Alanís:<sup>493</sup>

Yo ... mi vida, mi esposa, mi todo, fue la lucha libre. Yo vivía nada más para luchar. [...] Bueno, todavía mis sueños, mi todo es la lucha. Y yo sigo creyendo en lo que me esforcé por ser: un destacado luchador y respetado con [sic!] mis amigos, porque antes el ser luchador era un rito, una cosa muy especial. Más que un trabajo. El orgullo de los luchadores de antes, es decir yo soy ... yo puedo demostrar lo que yo soy.

Der noch berufstätige Schiedsrichter "El Güero Rangel" hat für die Zeit nach seiner Pensionierung vorgesorgt:

Ya le dije al patrón que cuando me vaya, le digo: 'me das permiso de venir a ver a los muchachos, estar ahí un rato, convivir con ellos'. Porque sé que va a ser difícil retirarme de eso, lo sé ...

Und der ehemalige Kämpfer "Ray Mendoza" versichert enthusiastisch: "¿Si volviera nacer ...? Si volviera nacer, volvería ser luchador, con mucha disciplina, con mucho amor ..."

---

493 Juan Alanís im Interview mit der Verfasserin, 14.11.1998, im Folgenden: El Güero Rangel im Interview mit der Verfasserin, 19.11.1998, Ray Mendoza im Interview mit der Verfasserin, 5.11.1994, alle in Mexiko-Stadt.



## Anhang

## Glossar

<b>Aficionado de hueso colorado</b>	wahrer Fan
<b>Albur, Alburear</b>	anzügliches Wortspiel, das häufig auf die Darstellung des anderen als sexuell oder unmännlich abzielt
<b>Angles</b>	US-amerikanischer Terminus für erfundene Feindschaften und Verwicklungen zwischen Kämpfern, die diese über Wochen ausspielen; siehe auch <b>story line</b>
<b>A ras de lona</b>	traditionelle Kampfweise 'auf der Matte', das heißt mit Griffen den Gegner niederzwingen
<b>Asamblea de Barrios</b>	Bürgerbewegung, die sich nach dem Erdbeben 1985 gründete
<b>Bando</b>	Gruppenzugehörigkeit: es existiert die Gruppe (bando) der <b>rudos</b> und der <b>técnicos</b>
<b>Barrio</b>	Stadtviertel; territoriale und soziale Einheit, die nicht notwendigerweise mit administrativen Grenzen übereinstimmt
<b>Braceros</b>	'Tagelöhner', mexikanische Migranten, die in die USA zum Arbeiten gehen
<b>Bufón</b>	Narr, Clown, <i>fool</i>
<b>Caída</b>	'Fall', die einzelne Runde beim Lucha Libre
<b>Cantina</b>	Kneipe
<b>Capas Populares</b>	soziale Unterschichten
<b>Caravana Estelar</b>	Kämpferkontingent von Triple A, das in Arenen in ganz Mexiko auftritt
<b>Carpa</b>	'Zelt'; mobile Theater in den Vierteln der unteren sozialen Schichten, die zumeist Nummernrevuen aufführten
<b>Científico</b>	der 'gute' Kämpfer, der gemeinhin die Regeln befolgt; siehe auch <b>técnico</b>
<b>CMLL</b>	Consejo Mundial de Lucha Libre, Tochterunternehmen von EMLL

<b>Colonias Populares</b>	von den unteren sozialen Schichten bewohnte Stadtviertel
<b>Comisionado</b>	Abgesandter der Kommission von Lucha Libre zur 'Überwachung' der Kämpfe
<b>Conquista</b>	Eroberung Mexikos durch die Spanier
<b>CROC</b>	Confederación Revolucionaria de Obreros y Campesinos – offizielle Gewerkschaft in Mexiko
<b>CTM</b>	Confederación de Trabajadores de México – offizielle Gewerkschaft in Mexiko
<b>Cuadilátero</b>	'Vierseiter', der Ring
<b>Distrito Federal</b>	Stadtstaat Mexiko
<b>Echar porras</b>	Fanrufe, seine Kämpfer lautstark unterstützen
<b>Edecán</b>	'Nummerngirl'; Frau, die Kämpfer bei deren Präsentation im Ring begleitet
<b>El respetable</b>	Fachausdruck für Publikum
<b>EMLL</b>	Empresa Mexicana de Lucha Libre, ältestes Unternehmen, auch genannt "La Seria y Estable" – die 'ernsthafte und beständige'
<b>Entarimado</b>	<i>Slang</i> -Ausdruck für den Ring
<b>Equipo</b>	Team; im Lucha Libre aber auch Ausdruck für das Kostüm eines Kämpfers
<b>Exótico</b>	homosexuell konnotierter, 'effeminisierter' Kämpfer
<b>Face</b>	US-amerikanischer Ausdruck für den 'guten' Kämpfer
<b>Gran Urbe</b>	Mexiko-Stadt
<b>Guadalupismo</b>	Verehrung der Schutzheiligen <b>Virgen de Guadalupe</b>
<b>Heel</b>	US-amerikanischer Ausdruck für den 'bösen' Kämpfer
<b>Indígenas</b>	wertfreier Ausdruck für Indio oder Indianer
<b>La Tres Veces Estelar</b>	Eigenbezeichnung von Triple A für ihr Unternehmen

<b>Lucha aérea</b>	'Luftkampf'; modernere Kampfform, die akrobatischer ist und mehr Sprünge, Salti etc. enthält; vgl. als Gegenpol <b>a ras de lona</b>
<b>Lucha estelar</b>	der letzte Starkampf eines Lucha Libre-Abends
<b>Lucha Máscara vs. Cabellera</b>	Kampf Maske vs. Haarschopf
<b>Lucha preliminar</b>	der erste, häufig von unbekannten Debütanten ausgeführte Kampf eines Lucha Libre-Programms
<b>Llave</b>	Ringer-Griff
<b>Malinchista/Malinchismo</b>	Vaterlandsverräter; vgl. die Figur der Malinche
<b>México D.F./Distrito Federal</b>	Stadtstaat Mexiko
<b>Mini-estrellas</b>	kleingewachsene Kämpfer, die in Kostüm und Namen eine 'kleinere Version' eines 'großen' Kämpfers darstellen
<b>Morbo</b>	Neugierde, Sensationslust
<b>Nacos</b>	pejorativer Ausdruck für städtisches Proletariat
<b>Orejas de coliflor</b>	'Blumenkohlohren', durch Verletzungen beim Kampf verstümmelte Ohren
<b>Pelados</b>	eine dem Lumpenproletariat angenäherte städtische vorwiegend mestizische Unterschicht
<b>Pique</b>	Feindschaft zwischen Kämpfern
<b>Plancha</b>	Sprung von einem der Ring-Seile auf seinen Gegner, zum Teil aus dem Ring hinaus
<b>Porra (ruda oder técnica)</b>	Fangruppe der jeweils 'bösen' beziehungsweise 'guten' Kämpfer
<b>Preliminares</b>	die ersten, von Debütanten oder unbekannten Kämpfern ausgeführten Kämpfe eines Lucha Libre-Programms
<b>PRD</b>	Partido de la Revolución Democrática, links-demokratische Oppositionspartei, gegründet 1989
<b>PRI</b>	Partido Revolucionario Institucional, bis 2000 alleinregierende Staatspartei

<b>Promo Azteca</b>	<b>TV Azteca</b> angegliedertes Lucha Libre-Unternehmen, existiert seit 2002 nicht mehr
<b>Quinceañera</b>	Mädchen, das an ihrem 15. Geburtstag zum Eintritt in die Erwachsenenwelt gefeiert wird
<b>Reina</b>	'Königin', erwählte Repräsentantin einer sozialen Gruppe oder eines Gremiums
<b>Referí</b>	Schiedsrichter
<b>Relevo</b>	'Ablösung'; Kampf, bei dem mehrere Kämpfer antreten, die sich theoretisch abwechseln müssen, häufig <b>relevo australiano</b> : Kampf Drei vs. Drei
<b>Rudo</b>	der 'böse' Kämpfer, der die Regeln bricht und unfair kämpft
<b>Salon de Baile</b>	populärer (traditioneller) Tanzsalon
<b>Second</b>	bei Championkämpfen assistierender Kämpfer
<b>Secuencias</b>	Bewegungs- und Griffabfolgen, die im Training erlernt werden
<b>Story line</b>	US-amerikanischer Terminus für erfundene Feindschaften und Verwicklungen zwischen Kämpfern, die diese über Wochen ausspielen; siehe <b>angles</b>
<b>Tapado</b>	'der Verhüllte'; Bezeichnung für den von vom amtierenden <b>PRI</b> -Präsidenten vorgeschlagenen Kandidaten für das Präsidentenamt
<b>Técnico</b>	der 'gute' Kämpfer, der gemeinhin die Regeln befolgt; siehe auch <b>científico</b>
<b>Televisa</b>	Medienkonzern, bis 1993 Medienmonopolist, Privatfernsehen
<b>Tramposo</b>	betrügerisch, Schwindler
<b>Triple A</b>	Asesoría, Asistencia y Administración de Espectáculos, S.A., <b>Televisa</b> angegliedertes Lucha Libre-Unternehmen
<b>TV Azteca</b>	privatwirtschaftliches Fernsehunternehmen, Konkurrent von <b>Televisa</b>

**Valet**

eine den Kämpfer in den Ring begleitende Kämpferin, die zum Teil in den Kampf eingreift

**Vendepatrias**

'Vaterlandsverkäufer'; Vaterlands-Verräter, vgl. **Malinchista**

**Villain**

anderer Ausdruck für **heel**, den 'bösen' Kämpfer im US-amerikanischen Wrestling



## Interviews

Wenn nicht anders angegeben, alle Interviews in Mexiko-Stadt.

- Zuschauerinnen der Arena Coliseo, Interview für Film *Dioses de Carne y Hueso*, 24.10.1994
- "Ray Mendoza", Ex-Kämpfer und Trainer, 5.11.1994
- Carlos Monsiváis, Autor und Chronist, 7.11.1994
- "Telésforo el Rudo", Fan, 8.11.1994
- "Fray Tormenta", Kämpfer, Priester und Leiter eines Waisenhauses, 11.11.1994, San Juan Tenochtitlán
- "El Insólito", 'Tagelöhnerkämpfer' in kleinen Arenen, 3.12.1994
- Lic. Miguel Angel Zamora Frausto, damaliger Generalsekretär der Kommission für Lucha Libre in Mexiko-Stadt, 9.12.1994
- "Corazón de León" ("Lionheart"), kanadischer Kämpfer, 16.12.1994
- Víctor Martínez, Kostümdesigner, 22.12.1994
- Juan Herrera, Promoter von CMLL, 13.1.1995
- "Jaque Mate" (Jaime Alvarez), Leiter des Sindicato de la CMLL, 17.1.1995
- Lourdes Grobet, Fotografin, 24.1.1995
- "Superbarrio", *luchador social*, 2.2.1995
- "Irma González", Kämpferin seit 33 Jahren, 7.2.1995
- Lic. Jorge Rojas, Sub-Direktor von Triple A, 8.2.1995
- Víctor Hugo Rascón Banda, Theaterautor, 16.2.1995
- "Blue Demon", Kämpferkollege des "El Santo", 15.3.1995
- Paco Ignacio Taibo II, Schriftsteller, 23.4.1997
- Mauricio-José Schwarz, Autor und Biograph von "Superbarrio", 26.5.1997
- Dr. Alfonso Morales, Arzt und Lucha Libre-Kommentator, 27.5.1997
- "La Chivita", kleinwüchsiger Kämpfer von Triple A, 1.6.1997
- "Carla Villalobos", "La Praktikante", "Miss Janeth", "Lady Metal", "La Briosa", "Saori", Kämpferinnen von Triple A, Gruppeninterview, 10.6.1997
- Marcos Medina, Programmchef von Triple A, 11.6.1997
- "Lady Apache", Kämpferin der EMLL, 11.6.1997
- Luis Eduardo Reyes, Regisseur und Theaterautor, 8.8.1997
- Alejandro Licona, Theaterautor, 8.8.1997
- Luis Gonzales, Generalsekretär der Kommission für Lucha Libre in Mexiko-Stadt, 12.8.1997

- Sechs Lucha Libre-Schüler der Schule von Promo Azteca, Gruppeninterview am 8.9.1997
- Nelson Carro, Filmkritiker, 14.10.1997
- Marco Rascón, PRD-Abgeordneter, Asamblea de Barrio, 'Erfinder' von "Superbarrio", 17.10.1997
- Dr. Olivares Figueroa "El Arbitro", Arzt, Lucha Libre- Journalist und -Chronist, 8.6.1998
- Juan Rosas Díaz, ehemaliger Kämpfer, 13.11.1998
- Gruppeninterview mit vier ehemaligen Kämpfern der Asociación de Luchadores y Referis Retirados, 14.11.1998
- Guillermina Zarzosa, langjähriger Fan von EMLL, 14.11.1998 (inkl. Video-Interview)
- "Mayflower", *luchador* Exótico von Triple A, 19.11.1998
- "El Güero Rangel", Schiedsrichter der EMLL, 19.11.1998
- "Negro Casas", Star-Kämpfer der EMLL, 19.11.1998
- Informelle Gespräche mit "Metálico", "Ultimatum", "El Insólito", "América", Kämpfer der EMLL und "Vitorino", Kampfansager der EMLL

## Bibliographie

- Aguilar, Juan Manuel (1980): "El cine que no vemos. Santo en el tesoro de Drácula". In: *Cine*, No. 26, junio-julio, S. 30-32
- Agustín, José (1990): *Tragicomedia Mexicana*, México, D.F.: Editorial Planeta
- Alarcón, Norma (1981): "Chicana Feminist Literature: A Re-Vision through Malintzin, or Malintzin, Putting back the Flesh on the Object". In: Moraga, Cherrie/Anzaldúa, Gloria (Hrsg.): *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color*. Watertown, Mass.: Persephone, S. 182-190
- Alarcón, Norma/Castillo, Ana/Moraga, Cherrie (Hrsg.) (1993): *The Sexuality of Latinas*. Berkeley: Third Woman Press
- Alkemeyer, Thomas (1996): *Körper, Kult und Politik. Von der "Muskelreligion" Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt/Main: Campus Verlag
- Allen, Robert C. (Hrsg.) (1995): *To be continued... Soap operas around the world*. New York: Routledge
- Alter, Joseph S. (1992): *The Wrestler's Body. Identity and Ideology in North India*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press
- Altuve, Eloy (1997): *Juego, Historia, Deporte y Sociedad en América Latina*. Maracaibo: La Universidad de Zulia, CEELA
- Arango, Luz Gabriela/León, Magdalena/Viveros, Mara (Hrsg.) (1995): *Género e Identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores
- Arbena, Joseph L. (2000): "Significado y alegría en el deporte en América Latina". In: *Educación Física y Deportes, Revista Digital*, Año 5, No. 17, febrero, <http://www.efdeportes.com/efd17/amdep.htm>
- Arbena, Joseph L. (2000 a): "Surgimiento y desarrollo del deporte moderno en América Latina: la influencia Norteamericana". In: *Educación Física y Deportes, Revista Digital*, Año 5, No. 24, agosto, <http://www.efdeportes.com/efd24/arbenae.htm>
- Archetti, Eduardo (1999): *Masculinities: Football, Polo and the Tango en Argentina*. New York: Berg
- Arizpe, Lourdes (1975): *Indígenas en la ciudad: El caso de las "Marías"*. México, D. F.: Secretaría de Educación Pública
- Armbruster, Claudius (1994): "Die Telenovela – Kulturindustrielles Produkt oder postmoderne Form der 'cultura popular'?" In: Scharlau, Birgit (Hrsg.): *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, S. 180-197
- Asamblea de Barrios (1991): *¡Ya nada nos detiene! Documentos, declaraciones, cronología, mujeres, testimonios*. México, D. F.: Coordinadora de Solidaridad con las Luchas Alternativas COOSLA

- Auslander, Philip (1996): "Liveness. Performance and the anxiety of simulation". In: Diamond, Elin (Hrsg.): *Performance and Cultural Politics*. London, New York: Routledge, S. 198-213
- Auslander, Philip (1999): *Liveness. Performance in a mediatized culture*. London, New York: Routledge
- Ayala Blanco, Jorge (1986): *La Búsqueda del Cine Mexicano*. México, D. F.: Editorial Posada, 2 Bände
- Bachmair, Ben/Kress, Gunther (Hrsg.) (1996): *Höllen-Inszenierung "Wrestling". Beiträge zur pädagogischen Genre-Forschung*. Opladen: Leske und Budrich
- Bachmann-Medick, Doris (1988): "Kulturelle Spielräume: Drama und Theater im Licht ethnologischer Ritualforschung". In: Fischer-Lichte, Erika/Paul, Fritz/Schultze, Brigitte/Turk, Horst (Hrsg.): *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, Forum Modernes Theater Band 1, S. 153-177
- Bachmann-Medick, Doris (Hrsg.) (1996): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag (Kultur und Medien)
- Bachmann-Medick, Doris (1996 a): "Einleitung". In: Bachmann-Medick, Doris (Hrsg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag (Kultur und Medien), S. 7-64
- Bachtin, Michail (1986): *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*. Berlin: Aufbau Verlag
- Bachtin, Michail (1995): *Rabelais und seine Welt; Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt/Main: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1187)
- Báez Rodríguez, Francisco (1994): "Dos rudos y un técnico: El debate, paso por paso". In: *Etcétera*, 19.5.1994, S. 5-7
- Balderstone, Daniel/Guy, Donna (Hrsg.) (1998): *Sexo y sexualidades en América Latina*. Buenos Aires: Paidós
- Balme, Christopher B. (1998): "'verwandt der Kern aller Menschen'. Zur Annäherung von Theaterwissenschaft und Kulturanthropologie". In: Schmidt, Bettina E./Münzel, Mark (Hrsg.): *Ethnologie und Inszenierung, Ansätze zur Theaterethnologie*. Marburg: Curupira, S. 19-44
- Barradas Osorio, Rafael (o. A.): *Fuera Máscaras*. México, D. F.: o. A.
- Barradas Osorio, Rafael (o. A. a.): *El ABC de la lucha libre profesional mexicana*. México, D.F.: o. A.
- Barthes, Roland (1986): "Die Welt, in der man catch". In: Hortleder, Gerd/Gebauer, Gunter (Hrsg.): *Sport – Eros – Tod*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, S. 37-47
- Bartra, Roger (1987): *La Jaula de la Melancolía, Identidad y metamorfosis del mexicano*. México, D. F.: Grijalbo
- Bateson, Gregory (1981): "Eine Theorie des Spiels und der Phantasie". In: Bateson, Gregory: *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 241-261

- Baumann, Gerd (1992): "Ritual implicates 'Others': rereading Durkheim in a plural society". In: De Coppet, Daniel (Hrsg.): *Understanding Rituals*. London, New York: Routledge, S. 97-116
- Bejar, Raúl/Rosales, Héctor (Hrsg.) (1999): *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*. México, D. F.: siglo xxi editores, Umbrales de México, cultura y sociedad
- Belach, Helga/Jacobson, Wolfgang (Hrsg.) (1995): *Slapstick und Co., Frühe Filmkomödien*. Berlin: Argon Verlag (Stiftung Deutsche Kinemathek)
- Bell, Catherine (1992): *Ritual Theory, Ritual Practice*. New York, Oxford: Oxford University Press
- Bellinghausen, Hermann (Hrsg.) (1990): *El nuevo arte de amar: Usos y costumbres sexuales en México*. México, D. F.: Cal y Arena
- Benedeck, Susanne/Binder, Adolphe (1996): *Von tanzenden Kleidern und sprechenden Leibern. Crossdressing als Auflösung der Geschlechterpolarität?*. Dortmund: Edition Ebersbach
- Benjamin, Walter (1977): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (edition suhrkamp SV 28)
- Berg, Eberhard/Fuchs, Martin (Hrsg.) (1993): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (suhrkamp taschenbuch wissenschaft)
- Bernard, Michel (1986): "Das sportliche Spektakel". In: Hortleder, Gerd/Gebauer, Gunter (Hrsg.): *Sport – Eros – Tod*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 48-59
- Birmingham-Pokorny, Elba D. (1996): "La Malinche: A Feminist Perspektive on Otherness in Mexican and Chicano Literature". In: *Confluencia, Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, Vol. II, No. 2, S. 120-136
- Blanco, José Joaquín (1990): "No respondo chipote con sangre". In: Blanco, José Joaquín: *Un Chavo Bien Helado. Crónicas de los años ochenta*. México, D. F.: Ediciones Era, S. 30-32
- Blanco, José Joaquín/Woldenberg, José (Hrsg.) (1996): *México a fines de siglo*. Tomo I, México, D. F.: CONACULTA (Fondo de Cultura Económica)
- Boilès, Charles L. (1971): "Síntesis y sincretismo en el carnaval otomí". In: *América Indígena*, Vol. 31, No. 3, S. 555-563
- Boissevain, Jeremy (1992): "Introduction – Revitalizing European Rituals". In: Boissevain, Jeremy (Hrsg.): *Revitalizing European Rituals*. London, New York: Routledge, S. 1-19
- Bonfil Batalla, Guillermo (Hrsg.) (1993): *Nuevas Identidades Culturales en México*. México, D. F.: CONACULTA (Pensar la Cultura)
- Bonfil Batalla, Guillermo (1996): *México profundo: reclaiming a civilization*. Austin, Texas: University of Texas Press
- Borsò, Vittoria (1994): *Mexiko jenseits der Einsamkeit – Versuch einer interkulturellen Analyse. Kritischer Rückblick auf die Diskurse des Magischen Realismus*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag

- Bourdieu, Pierre (1986): "Historische und soziale Voraussetzungen modernen Sports". In: Hortleder, Gerd/Gebauer, Gunter (Hrsg.): *Sport – Eros – Tod*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 91-112
- Bourdieu, Pierre (1987): *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (suhrkamp taschenbuch wissenschaft)
- Bourdieu, Pierre (1990): "Programme for a sociology of sport". In: Bourdieu, Pierre: *In Other Words, Essays Towards a Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity Press, S. 156-167.
- Bourgoin, Stéphane (1979): "Le Cinema Fantastique Mexicain". In: *madmovies, Fan-zine du Cinema Fantastique*, No. 18, S. 17-31
- Bremer, Juan José (1992): "Zur kulturellen Identität Mexikos". In: Briesemeister, Dietrich/Zimmermann, Klaus (Hrsg.): *Mexiko heute*, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, S. 699-708
- Briesemeister, Dietrich/Zimmermann, Klaus (Hrsg.) (1992): *Mexiko heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag
- Brody Esser, Janet (Hrsg.) (1988): *Behind the Mask in Mexico*. New Mexico: Museum of New Mexico Press
- Bromberger, Christian (2001): "Las multitudes deportivas: analogía entre rituales deportivos y religiosos". In: *Educación Física y Deportes, Revista Digital*, Año 6, No. 29, enero, <http://www.efdeportes.com/efd29/ritual.htm>
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble; Feminism and the subversion of identity*. New York, London: Routledge
- Cailllois, Roger (1986): *Los Juegos y los Hombres. La máscara y el vértigo*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica (colección popular 344)
- Campra, Rosalba (1987): *América Latina: La Identidad y la Máscara*. México, D. F.: siglo xxi editores (lingüística y teoría literaria)
- Canto, Eduardo (1984): *El Santo. La verdadera historia del Enmascarado de Plata*. México, D. F.: Editorial Universo México
- Cantú, Cayetano (1999): "Perfil de los homosexuales de la ciudad de México a fin de milenio". In: Césarman, Fernando (Hrsg.): *Perfil de los mexicanos de la ciudad de México al cambio de milenio*. México, D. F.: tu ciudad arte literatura, S. 45-52
- Careaga, Gabriel (1994): *Mitos y fantasías de la clase media en México*. México, D. F.: Cal y Arena
- Carnaval en Pie del Cerro* (1996): Handschriftl. Manuskript vom Mayordomo Melesio Bernardo Solano Velasco, Municipio San Bartolo
- Carrier, Joseph M. (1995): *De los otros: Intimacy and Homosexuality among Mexican Men*. New York: Columbia University Press
- Carro, Nelson (1984): *El Cine de Luchadores*. México, D.F.: Filmoteca de la UNAM (Filmografía Nacional)
- Castellanos, Rosario (1966): *Juicios Sumarios*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana
- Castellanos, Rosario (1973): *Mujer que sabe latín...* México, D. F.: SEP
- Castellanos, Rosario (1975): *El eterno femenino*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica

- Castillo, Debra A. (1992): *Talking Back. Towards a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaka and London: Cornell University Press
- Césarman, Fernando (Hrsg.) (1999): *Perfil de los mexicanos de la ciudad de México al cambio de milenio*. México, D.F.: tu ciudad, arte y literatura
- Chevigny, Bell Gale/Laguardia, Gari (Hrsg.) (1986): *Reinventing the Americas. Comparative Studies of Literature of the United States and Spanish America*. Cambridge: Cambridge University Press
- Clifford, James (1986): "Introduction: Partial Truths". In: Clifford, James/Marcus, George E. (Hrsg.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, S. 1-26
- Clifford, James (1988): *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, London: Harvard University Press
- Clifford, James/Marcus, George E. (Hrsg.) (1986): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press
- Coe, Andrew (1992): "La Máscara! La Máscara!". In: *Icarus*, No. 8, fall, S. 157-170
- Cornwell, Andrea/Lindisfarne, Nancy (Hrsg.) (1994): *Dislocating Masculinity. Comparative Ethnographies*. London, New York: Routledge
- Cornwell, Andrea/Lindisfarne, Nancy (1994 a): "Introduction". In: Cornwell, Andrea/Lindisfarne, Nancy (Hrsg.): *Dislocating Masculinity. Comparative Ethnographies*. London, New York: Routledge, S. 1-10
- Cornwell, Andrea/Lindisfarne, Nancy (1994 b): "Dislocating masculinity. Gender, power and anthropology". In: Cornwell, Andrea/Lindisfarne, Nancy (Hrsg.): *Dislocating Masculinity. Comparative Ethnographies*. London, New York: Routledge, S. 11-47
- Crapanzano, Vincent (1996): "Das Dilemma des Hermes: Die verschleierte Unterwanderung der ethnographischen Beschreibung". In: Bachmann-Medick, Doris (Hrsg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag (Kultur und Medien), S. 161-193
- Crumrine, N. Ross/Halpin, Marjorie (Hrsg.) (1983): *The Power of Symbols, Masks and Masquerade in the Americas*. Vancouver: University of British Columbia Press
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1985): *Das Flow-Erlebnis*. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag
- Cucuel, Madelaine (1999): "Entre pasado y presente: la revisitación del siglo XVI por Sabina Berman". In: Meyran, Daniel (Hrsg.): *Théâtre et Histoire – Teatro e Historia*. Perpignan: CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan, S. 166-176
- Curiel, Fernando (1990): *Fotonovela rosa – fotonovela roja*. México, D. F.: UNAM (Serie Diagonal)
- Dale, Alan (2000): *Comedy is a Man in Trouble, Slapstick in American Movies*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- De Barbieri, Teresita (1984): *Mujeres y vida cotidiana*. México, D. F.: Secretaría de Educación Pública/80
- DeGaris, Laurence (unveröffentl. Manuskript): "Sometimes a bloody nose is just a bloody nose: Play and contest in boxing, wrestling, and ethnography"
- Dehouve, Danièle (1994): *Entre el caimán y el jaguar; Los pueblos indios de Guerrero*. México, D. F.: Instituto Nacional Indigenista (Centro de Investigaciones y Es-

- tudios Superiores en Antropología Social (Historia de los pueblos indígenas en México)
- De la Maza, Francisco (1981): *El guadalupanismo mexicano*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- De Lauretis, Teresa (1984): *Alice doesn't. Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: University of Indiana
- De Lauretis, Teresa (1987): *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, Indianapolis: Indian University Press
- Delgado, Celeste Fraser/Muñoz, José Esteban (Hrsg.) (1997): *Everynight life: culture and dancing in Latin/o America*. Durham: Duke University Press
- Delgado, Ulises/Ocampo, Hugo (1994): *El Cine de Luchadores: Santo el Enmascarado de Plata. Propuesta para su Análisis*. Tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación, Universidad del Valle de México, México, D. F.
- Díaz del Castillo, Bernal (1982): *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Madrid: Espasa-Calpe
- Douglas, Mary (1979): *Natural Symbols*. London: The Cresset Press
- Dow, James (1974): *Santos y supervivencias: Funciones de la Religión en una Comunidad Otomí, México*. México, D. F.: CONACULTA (Instituto Nacional Indigenista)
- Dow, James (1975): *The Otomí of the Northern Sierra de Puebla, Mexico. An ethnographic outline*. Michigan: Michigan State University, Latin American Studies Center (Monograph Series No. 12)
- Dow, James (1988): "Sierra Otomí Carnaval Dances". In: Brody Esser, Janet (Hrsg.): *Behind the Mask in Mexico*. New Mexico: Museum of New Mexico Press, S. 173-190
- Eco, Umberto (1986): *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch (Verlag Wissenschaft)
- Elias, Norbert/Dunning, Eric (1992): *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. Madrid: Fondo de Cultura Económica
- Elu de Leñero, Ma. del Carmen (1969): *¿Hacia dónde va la mujer mexicana?*. México, D. F.: Instituto Mexicano de Estudios Sociales
- Erhart, Walter (1997): "Männlichkeit, Mythos, Gemeinschaft – Nachruf auf den Western-Helden". In: Erhart, Walter/Herrmann, Britta (Hrsg.): *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, S. 320-349
- Ehrenberg, Felipe (1983): "La lucha libre, escándalo, sincretismo y arraigo". In: *El Gallo Ilustrado: "Lucha Libre"*, Semanario de *El Día*, 15.5.1983, S. 2
- Escenarios de dos mundos* (1988), Inventario teatral de Iberoamérica, Band 3, Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- EZLN (1994): *Documentos y Comunicados I*. México, D. F.: Ediciones Era (Colección Problemas de México)
- EZLN (1995): *Documentos y Comunicados II*. México, D. F.: Ediciones Era (Colección Problemas de México)



- EZLN (1997): *Documentos y Comunicados III*. México, D. F.: Ediciones Era (Colección Problemas de México)
- Fascinetto, Lola Miranda (1992): *Sin Máscara ni Cabellera*. México, D. F.: Marc Ediciones.
- Fey, Ingrid E./Racine, Karen (Hrsg.) (2000): *Strange Pilgrimages. Exile, Travel, and National Identity in Latin America, 1800–1990s*. Wilmington: Scholarly Resources Inc. (Jaguar Books on Latin America 22)
- Fischer-Lichte, Erika (unveröffentl. Manuskript): *Theatralität – Theater als kulturelles Modell in den Kulturwissenschaften* (DFG-Antrag für ein Schwerpunktprogramm)
- Fischer-Lichte, Erika (1997): *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag
- Fischer-Lichte, Erika (1998): "Inszenierung und Theatralität". In: Willems, Herbert/Jurga, Martin (Hrsg.): *Inszenierungsgesellschaft, Ein einführendes Handbuch*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 81-90
- Fischer-Lichte, Erika (2001): "Wahrnehmung und Medialität". In: Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Umathum, Sandra/Warstat, Matthias (Hrsg.): *Theatralität. Wahrnehmung und Medialität*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, Band 3, S. 11-30
- Fischer-Lichte, Erika/Pflug, Isabel (Hrsg.) (2000): *Theatralität. Inszenierung von Authentizität*. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag, Band 1
- Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Warstat, Matthias (Hrsg.) (2001): *Theatralität. Verkörperung*. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag, Band 2
- Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Umathum, Sandra/Warstat, Matthias (Hrsg.) (2001 a): *Theatralität. Wahrnehmung und Medialität*. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag, Band 3.
- Fischer-Lichte, Erika/Roselt, Jens (2001): "Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe". In: *Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Band 10, Heft 1, S. 237-253
- Florescano, Enrique (Hrsg.) (1995): *Mitos mexicanos*. México, D. F.: Nuevo Siglo, Aguilar
- Ford, Andrew (1995): "Katharsis, The Ancient Problem". In: Parker, Andrew/ Sedgwick, Eve Kosofsky (Hrsg.): *Performativity and Performance*. London, New York: Routledge, The English Institute, S. 109-132
- Franco, Jean (1986): "Plotting Women: Popular Narratives for Women in The United States and in Latin America". In: Chevigny, Bell Gale/Laguardia, Gari (Hrsg.): *Re-inventing the Americas. Comparative Studies of Literature of the United States and Spanish America*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 37-59
- Franco, Jean (1989): *Plotting Women – gender and representation in Mexico*. New York: Columbia University Press
- Franco, Jean (1996): "Género y sexo en la transición hacia la modernidad". In: *Nomadias*, Año 1, No. 1, diciembre, S. 33-65
- Frischmann, Donald H. (1990): *El Nuevo Teatro Popular en México*. México, D. F.: INBA

- Fuentes, Carlos (1992): *Tiempo mexicano*. México, D. F.: Cuadernos de Joaquín Mortiz
- Fuentes, Carlos (1993): *Los días enmascarados*. México, D. F.: Ediciones Era
- Funk, Julika/Brück, Cornelia (Hrsg.) (1999): *Körper-Konzepte*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, Literatur und Anthropologie
- Gaenzle, Martin (2000): "Sind Rituale bedeutungslos? Rituelles Sprechen im performativen Kontext". In: Köpping, Klaus-Peter/Rao, Ursula (Hrsg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performance*. Münster, Hamburg, London: LIT Verlag, S. 33-44
- Garber, Marjorie (1993): *Verhüllte Interessen; Transvestismus und kulturelle Angst*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag
- García Canclini, Néstor (1990): *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D. F.: Grijalbo (CONACULTA)
- García Canclini, Néstor (1995): *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, D. F.: Grijalbo
- García Canclini, Néstor (Hrsg.) (1998): *Cultura y comunicación en la ciudad de México, Band 1: Modernidad y multiculturalidad: la ciudad de México a fin de siglo*. México, D. F.: Grijalbo (UAM Iztapalapa)
- García Canclini, Néstor (Hrsg.) (1998): *Cultura y comunicación en la ciudad de México, Band 2: La ciudad y los ciudadanos imaginados por los medios*. México, D. F.: Grijalbo (UAM Iztapalapa)
- Garmendia, Arturo (1970): "En busca del cine de horror mexicano". In: *Esto*, 12.6.1970, o. S.
- Garmendia, Arturo (1970 a): "Ética y estética de la lucha libre en el cine". In: *Esto*, 16.6.1970, o. S.
- Garmendia, Arturo (1970 b): "Breve ejercicio de mitología fílmica comparada". In: *Esto*, 20.6.1970, o. S.
- Gebauer, Gunter (1986): "Festordnungen und Geschmacksdistinktionen. Die Illusion der Integration im Freizeitsport". In: Hortleder, Gerd/Gebauer, Gunter (Hrsg.): *Sport – Eros – Tod*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 113-143
- Gebauer, Gunter (1986 a): "Größenphantasien im Sport". In: Hortleder, Gerd/Gebauer, Gunter (Hrsg.): *Sport – Eros – Tod*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 216-230
- Gebauer, Gunter (1986 b): "Das Spiel gegen den Tod". In: Hortleder, Gerd/Gebauer, Gunter (Hrsg.): *Sport – Eros – Tod*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 271-282
- Gebauer, Gunter (Hrsg.) (1988): *Körper- und Einbildungskraft. Inszenierungen des Helden im Sport*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag (Reihe Historische Anthropologie, Band 3)
- Gebauer, Gunter (1988 a): "Die Masken und das Glück. Über die Idole des Sports". In: Gebauer, Gunter (Hrsg.): *Körper- und Einbildungskraft. Inszenierungen des Helden im Sport*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag (Reihe Historische Anthropologie, Band 3), S. 125-143

- Gebauer, Gunter (Hrsg.) (1996): *Olympische Spiele – die andere Utopie der Moderne. Olympia zwischen Kult und Droge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (edition suhrkamp)
- Gebauer, Gunter (1997): "Der Held, das Bild, der Ruhm". In: *Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Band 6, Heft 2, S. 45-57
- Gebauer, Gunter (1998): "Sport – die dargestellte Gesellschaft". In: *Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Band 7, Heft 1, S. 223-239
- Gebauer, Gunter (2000): "Fußball: Nationale Repräsentation durch Körper-Inszenierungen". In: Fischer-Lichte, Erika/Fleig, Anne (Hrsg.): *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen: Attempto Verlag, S.149-163
- Gebauer, Gunter/Hortleder, Gerd (1986): "Die Epoche des Showsports". In: Hortleder, Gerd/Gebauer, Gunter (Hrsg.) (1986): *Sport – Eros – Tod*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 60-87
- Gebauer, Gunter/Lenk, Hans (1988): "Der erzählte Sport. Homo ludens – auctor ludens". In: Gebauer, Gunter (Hrsg.): *Körper- und Einbildungskraft. Inszenierungen des Helden im Sport*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag (Reihe Historische Anthropologie, Band 3), S. 144-166
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (1992): *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (rowohlts enzyklopädie)
- Gebauer, Gunter/ Wulf, Christoph (1998): *Spiel, Ritual, Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (rowohlts enzyklopädie)
- Gebauer, Gunter/Alkemeyer, Thomas (2001): "Das Performative in Sport und neuen Spielen". In: *Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Band 10, Heft 1, S. 117-136
- Geertz, Clifford (1990): *Die künstlichen Wilden. Anthropologen als Schriftsteller*. München: Hanser Verlag
- Geertz, Clifford (1995): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (suhrkamp taschenbuch wissenschaft)
- Geertz, Clifford (1995 a): "Religion als kulturelles System". In: Geertz, Clifford (1995): *Dichte Beschreibung, Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (suhrkamp taschenbuch wissenschaft), S. 44-95
- Geertz, Clifford (1995 b): "<Deep play>: Bemerkungen zum balinesischen Hahnenkampf". In: Geertz, Clifford (1995): *Dichte Beschreibung, Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch wissenschaft, S. 202-260.
- Geist, Ingrid (1996): "Teatralidad y Ritualidad: El Ojo del Etnógrafo". In: Geist, Ingrid (Hrsg.): *Procesos de escenificación y contextos rituales*. México, D. F.: Plaza y Valdés Editores, S. 163-177
- Gillmor, Frances (1983): "Symbolic Representation in Mexican Combat Plays". In: Crumrine, N. Ross/Halpin, Marjorie (Hrsg.): *The Power of Symbols, Masks and Masquerade in the Americas*. Vancouver: University of British Columbia Press, S. 102-110

- Girard, René (1992): *Das Heilige und die Gewalt*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag
- Gissenwehler, Michael (1994): "Die Theatralität des Gegenterrors. Ritual und theaterwissenschaftliche Forschung". In: Fischer-Lichte, Erika/Greisenegger, Wolfgang/Lehmann, Hans-Thies (Hrsg.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Gunter Narr Verlag (Forum Modernes Theater, Schriftenreihe Band 15), S. 59-74
- Glantz, Margo (Hrsg.) (1994): *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México, D. F.: Fac. de Filosofía y Letras (UNAM)
- Goffman, Erving (1980): *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 329)
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar (1994): "De huipil o terciopelo". In: Glantz, Margo (Hrsg.): *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México, D. F.: Fac. de Filosofía y Letras (UNAM), S. 99-117
- González, Jorge A. (1988): "La cofradía de las emociones (in)terminables". In: *Culturas Contemporáneas*, No. 4-5, 2/1988, S. 13-66
- González, Jorge A. (1994): *Más (+) Cultura (s), Ensayos sobre realidades plurales*. México, D. F.: CONACULTA (Pensar la Cultura)
- González Montes, Soledad/Tuñón, Julia (Hrsg.) (1997): *Familias y Mujeres en México*. México, D. F.: El Colegio de México
- González Rodríguez, Sergio (1993): "La Ciudad de México y la Cultura Urbana". In: Blanco, José Joaquín/Woldenberg, José (Hrsg.): *México a fines de siglo*. Tomo 1, México, D. F.: CONACULTA (Fondo de Cultura Económica), S. 235-266
- Greisch, Jean (1995): "Homo Mimeticus. Kritische Überlegungen zu den anthropologischen Voraussetzungen von René Girards Opferbegriff". In: Schenk, Richard (Hrsg.): *Zur Theorie des Opfers. Ein interdisziplinäres Gespräch*. Stuttgart, Bad Cannstatt: frommann-hoolzboog (Collegium Philosophicum Band 1), S. 27-63
- Grimes, Ronald L. (1990): *Ritual Criticism. Case Studies in Its Practice, Essays on Its Theory*. Columbia: University of South California Press
- Groeger, Frederick (2001): "'Die Deutschen haben keinen Arsch mehr in der Hose!' Zur sozialen Logik von Kampfsport, Migration und Unterprivilegierung bei Berliner Amateurboxern". In: *Berliner Debatte Initial*, 12. Jahrgang, Heft 1, S. 45-57
- Gruzinski, Serge (1991): *La colonización de lo imaginario*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica
- Gruzinski, Serge (1994): *La Guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica
- Guardini Stiftung (Hrsg.) (1994): *Im Zeichen des Kreuzes. Zum 500. Jahrestag der Entdeckung Lateinamerikas*. Berlin: Dreieck-Verlag
- Guenther, Mathias (1997): "Jesus Christ as Trickster in the Religion of Contemporary Bushmen". In: Köpping, Klaus-Peter (Hrsg.): *The Games of Gods and Man, Essays in Play and Performance*. Hamburg: LIT Verlag (Studien zur sozialen und rituellen Morphologie Band 2), S. 203-230

- Guillermoprieto, Alma (1994): *The Heart that Bleeds, Latin America Now*. New York: Vintage Books
- Gutierrez, Tonatiuh (1966): "El deporte prehispánico". In: *Artes de México*, No. 75/76, S. 8-24
- Gutmann, Matthew C. (1996): *The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
- Gutmann, Matthew C. (1999): "Las fronteras corporales de género: las mujeres en la negociación de la masculinidad". In: Viveros Vigoya, Mara/Garay Ariza, Gloria (Hrsg.): *Cuerpo, diferencias y desigualdades*. Santafé de Bogotá: Centro de Estudios Sociales CES, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional, S. 111-198
- Hamill, Pete (2001): "La máscara como estrategia". In: *Letras Libres*, Año III, No. 27, marzo, S. 62-69
- Häntzschel, Jörg (2000): "Soap mit Kloppe". In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 42, 21.2.2000, S. 21
- Handelman, Don (1998): *Models and Mirrors: towards an anthropology of public events*. New York, Oxford: Berghahn Books
- Hauser, Beatrix (2000): "Tanzen, Trinken, Transvestiten: Überlegungen zur Gestaltung und Intentionalität von Ritualen am Beispiel der Nat-Verehrung in Myanmar (Burma)". In: Köpping, Klaus-Peter/Rao, Ursula (Hrsg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Münster, Hamburg, London: LIT Verlag, S. 138-155
- Hernández, Omar/McAnany, Emile (2001): "Cultural Industries in the Free Trade Age: A Look at Mexican Television". In: Joseph, Gilbert/Rubenstein, Anne/Zolov, Eric (Hrsg.): *Fragments of a Golden Age, The Politics of Culture in Mexico Since 1940*. Durham, London: Duke University Press, S. 389-414
- Heusinger, Bernd (1989): *Die Dramaturgie des US-Wrestling als theatralisches Ereignis*. Berlin: Unveröffentl. Magisterarbeit, Institut für Theaterwissenschaft, FU Berlin
- Higgins, Michael James/Coen, Tanya L. (Hrsg.) (2000): *Streets, Bedrooms, and Patios: The Ordinarity of Diversity in Urban Oaxaca*. Austin: University of Texas Press
- Hiriart, Hugo (1995): "Máscaras Mexicanas". In: Florescano, Enrique (Hrsg.): *Mitos Mexicanos*. México, D. F.: Aguilar (Nuevo Siglo), S. 93-97
- Hortleder, Gerd/Gebauer, Gunter (Hrsg.) (1986): *Sport – Eros – Tod*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Huffschmid, Anne (Hrsg.) (1995): *Subcomandante Marcos, ein maskierter Mythos*. Berlin: Elefanten Press
- Huffschmid, Anne (2001): "El nuevo teatro mexicano: la performance política de Fox y Marcos". In: *Iberoamericana*, Vol. 1, No. 2, junio, S. 129-151
- Huffschmid, Anne (2004): *Diskursguerilla: Wortergreifung und Widersinn. Die Zapatistas im Spiegel der mexikanischen und internationalen Öffentlichkeit*. Heidelberg: Synchron

- Hughes-Freeland, Felicia (Hrsg.) (1998): *Ritual, Performance, Media*. London, New York: Routledge, ASA Monographs 35
- Humphrey, Caroline/Laidlaw, James (1994): *The Archetypical Actions of Ritual; A theory of ritual illustrated by the Jain rite of worship*. New York: Oxford University Press
- INEGI (1996): Dirección General de Estadística, Dirección de Estadísticas Demográficas y Sociales, *Estadísticas de Cultura*, Cuaderno No. 2
- Innes, Christopher (1992): *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios)
- Jamie, Cameron/Kelley, Mike (2001): *Exquisite Mayhem – The Spectacular and Erotic World of Wrestling by Theo Ehret*. Köln, London: Taschen Verlag
- Jenkins, Henry (1997): "... 'Never Trust a Snake': WWF Wrestling as Masculine Melodrama". In: Barker, Adam/Boyd, Todd (Hrsg.): *Out of Bounds: Sports, Media, and the Politics of Identity*. Bloomington: Indiana University Press, S. 48-78
- Jiménez, Armando (1992): *Cabarets de antes y de ahora en la Ciudad de México*. México, D. F.: Plaza y Valdés Editores
- Jis y Trino (1992): *El Santos contra la Tetona Mendoza*. Vol. II, México, D. F.: La Jornada Ediciones
- Jis y Trino (1994): *El Santos contra la Tetona Mendoza*. Vol. I, México, D. F.: La Jornada Ediciones
- Johansson, Patrick (Hrsg.) (1992): *Teatro Mexicano, historia y dramaturgia, tomo I: Festejos, ritos propiciatorios y rituales prehispánicos*. México, D. F.: CONACULTA
- Joseph, Gilbert/Rubenstein, Anne/Zolov, Eric (Hrsg.) (2001): *Fragments of a Golden Age, The Politics of Culture in Mexico Since 1940*. Durham, London: Duke University Press
- Jung, Carl Gustav (1984): *Grundwerk, Band 2: Archetyp und Unbewusstes*. Olten und Freiburg i. Breisgau: Walter-Verlag
- Jung, Carl Gustav (1986): *Der Mensch und seine Symbole*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag
- Jurga, Martin (1998): "Der Cliffhanger: Formen, Funktionen und Verwendungen eines seriellen Inszenierungsbausteins". In: Willems, Herbert/Jurga, Martin (Hrsg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 47- 488
- Kaufmann, Franz-Xaver (1995): "Macht Zivilisation das Opfer überflüssig?". In: Schenk, Richard (Hrsg.): *Zur Theorie des Opfers. Ein interdisziplinäres Gespräch*. Stuttgart, Bad Cannstatt: frommann-hoolzboog (Collegium Philosophicum Band 1), S. 173-191
- Kennedy, Dennis (2001): "Sports and Shows: Spectators in Contemporary Culture". In: *Theatre Research International*, Vol. 26, No. 3, oct., S. 277-284
- Klindworth, Gisela (1995): *"Ich hab' so schön geweint". Telenovelas in Mexiko*. Saarbrücken: Verlag für Entwicklungspolitik

- Köpping, Klaus-Peter (Hrsg.) (1997): *The Games of Gods and Man, Essays in Play and Performance*. Hamburg: LIT Verlag (Studien zur sozialen und rituellen Morphologie Band 2)
- Köpping, Klaus-Peter (1997 a): "The Ludic as Creative Disorder: Framing, De-framing and Boundary Crossing". In: Köpping, Klaus-Peter (Hrsg.): *The Games of Gods and Man, Essays in Play and Performance*. Hamburg: LIT Verlag (Studien zur sozialen und rituellen Morphologie Band 2), S. 1-39
- Köpping, Klaus-Peter (1997 b): "Fest". In: Wulf, Christoph (Hrsg.): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim: Beltz Verlag, S. 1048-1065
- Köpping, Klaus-Peter (1998): "Inszenierung und Transgression in Ritual und Theater". In: Schmidt, Bettina E./Münzel, Mark (Hrsg.): *Ethnologie und Inszenierung, Ansätze zur Theaterethnologie*. Marburg: Curupira, S. 45-85
- Köpping, Klaus-Peter/Rao, Ursula (Hrsg.) (2000): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Münster, Hamburg, London: LIT Verlag
- Köpping, Klaus-Peter/Schnepel, Burkhard (2000): "Die Umkehrung des Blicks. Zur Akkomodierung von 'Inauthentischem' in festlichen Inszenierungen in Japan und Indien". In: Fischer-Lichte, Erika/Pflug, Isabel (Hrsg.): *Theatralität. Inszenierung von Authentizität*. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag (Band 1), S. 275-298
- Kolmar, Gertrud (1988): *Das lyrische Werk*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag
- Krickeberg, Walter (1993): *Las Antiguas Culturas Mexicanas*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Krüger, Arnd (1997): "100 Jahre und kein Ende? – Postmoderne Anmerkungen zu den Olympischen Spielen". In: Diekmann, Irene/Teichler, Joachim H. (Hrsg.): *Körper, Kultur und Ideologie. Sport und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert*. Bodenheim b. Mainz: Philo Verlagsgesellschaft, S. 277-300
- Kulick, Don/Willson, Margaret (1995): *Taboo. Sex, Identity and Erotic Subjectivity in Anthropological Fieldwork*. London: Routledge
- Kulick, Don (1998): *Travesti; Sex, Gender, and Culture among Brazilian Transgendered Prostitutes*. Chicago, London: The University of Chicago Press
- Lafaye, Jaques (1974): *Quetzalcoatl et Guadalupe. La formation de la conscience nationale au Mexique (1531-1813)*. Paris: Gallimard
- Lamas, Marta (1995): "¿Madrecita santa?". In: Florescano, Enrique (Hrsg.): *Mitos mexicanos*. México, D.F.: Aguilar (Nuevo Siglo), S. 173-178
- Lancaster, Roger N. (1992): *Life is Hard: Machismo, Danger, and the Intimacy of Power in Nicaragua*. Berkeley: University of California Press
- Lancaster, Roger N. (1997): "Guto's Performance: notes on the transvestism of everyday life". In: Balderstone, Daniel/Guy, Donna (Hrsg.): *Sex and Sexuality in Latin America*. New York: Routledge, S. 9-32
- Landa, Josu (1994): "La máscara de Marcos, furores heroicos". In: *Etcétera*, 12.5.1994, S. 22-25
- Lavou, Victoria (1999): "Histoire et représentations: de Balún Canán a El Eterno Feminino de Rosario Castellanos". In: Meyran, Daniel (Hrsg.): *Théâtre et Histoire*

- *Teatro e Historia*. Perpignan: CRILAP, Presses Universitaires de Perpignan, S. 385-393
- Leal, Luis (1983): "Female Archetypes in Mexican Literature". In: Miller, Beth (Hrsg.): *Women in hispanic literature, icons and fallen idols*. Berkeley: University of California, S. 227-242
- Le Bot, Yvon (1997): *Subcomandante Marcos. El sueño zapatista*. Barcelona: Editorial Plaza y Janés
- Lechuga, Ruth D. (1988): "Carnival in Tlaxcala". In: Brody Esser, Janet (Hrsg.): *Behind the Mask in Mexico*. New Mexico: Museum of New Mexico Press, S. 143-172
- Leiris, Michel (1977): *Die eigene und die fremde Kultur* (hrsg. von Hans Jürgen Heinrichs), Frankfurt am Main: Syndikat Verlag
- Levi, Heather (1999): "On Mexican Pro Wrestling: Sport as Melodrama". In: Martin, Randy/Miller, Toby (Hrsg.): *SportCult*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press (Cultural Politics Vol. 16), S. 173-188
- Lincoln, Bruce (1989): *Discourse and the Construction of Society. Comparative Studies of Myth, Ritual, and Classification*. New York, Oxford: Oxford University Press
- Lomnitz-Adler, Claudio (1992): *Exits from the Labyrinth, Culture and Ideology in the Mexican National Space*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press
- Lomnitz, Claudio (1995): "Ritual, rumor and corruption in the constitution of polity in modern mexico". In: *Journal of Latin American Anthropology*, Vol. 1, No. 1, fall, S. 20-47
- López, Ana (1995): "Our welcomed guests: Telenovelas in Latin America". In: Allen, Robert C. (Hrsg.): *To be continued ... Soap operas around the world*. New York: Routledge, S. 256-275
- López Cuadras, César (1994): "El Santo contra los desequilibrios macroeconómicos". In: *Etcétera*, 2.6.1994, S. 38-39
- Lorenz, Maren (2000): *Leibhaftige Vergangenheit, Einführung in die Körpergeschichte*. Tübingen: edition diskord (historische Einführungen)
- Lucha Libre, Quince Años de Historia en México* (1948), México, D. F.: o. A.
- Lukas, Manfred (2001): "Training versus Wettkampf. Boxen zwischen Leistungsethos und *Lucky Punch*". In: *Berliner Debatte Initial*, 12. Jahrgang, Heft 1, S. 36-44
- MacAloon, John J. (Hrsg.) (1984): *Rite, Drama, Festival, Spectacle. Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues
- MacAloon, John J. (1984 a): "Introduction: Cultural Performances, Culture Theory". In: MacAloon, John J. (Hrsg.): *Rite, Drama, Festival, Spectacle. Toward a Theory of Cultural Performance*. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, S. 1-15
- MacAloon, John J. (1984 b): "Olympic Games and the Theory of Spectacle in Modern Societies". In: MacAloon, John J. (Hrsg.): *Rite, Drama, Festival, Spectacle. To-*



- ward a *Theory of Cultural Performance*. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, S. 241-280
- Markman, Roberta H./Markman, Peter T. (1989): *Masks of the Spirit, Image and Metaphor in Mesoamerica*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press
- Martin, Randy/Miller, Toby (Hrsg.) (1999): *SportCult*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press (Cultural Politics Vol. 16)
- Martín Barbero, Jesús (1989): *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*. México, D. F.: Grijalbo
- Martín Barbero, Jesús (1993): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México, D. F.: Ediciones G. Gili (MassMedia)
- Martín Barbero, Jesús (1995): "Memory and form in the Latin American Soap Opera". In: Allen, Robert C. (Hrsg.): *To be continued ... Soap operas around the world*. New York: Routledge, S. 276-284
- Martínez Assad, Carlos (1996): "Si nos arrancamos esas máscaras ...". In: Archivo General de la Nación (Hrsg.): *Cultura y derechos de los pueblos indígenas de México*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, S. 119-132
- Matzat, Wolfgang (1996): *Lateinamerikanische Identitätsentwürfe. Essayistische Reflexion und narrative Inszenierung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag
- Mazer, Sharon (1990): "The Doggie Doggie World of Professional Wrestling". In: *The Drama Review*, 34, No. 4 (T 128), winter, S. 96-122
- Mazer, Sharon (1998): *Professional Wrestling. Sport and Spectacle*. Jackson: University Press of Mississippi (Performance Studies Series)
- McGehee, Richard V. (1994): "Sports and Recreational Activities in Guatemala and Mexico, Late 1800s to 1926". In: *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. 13, No. 7, S. 7-32
- McGehee, Richard V. (2000): "The Impact of Imported Sports on the Popular Culture of Nineteenth- and Early Twentieth-Century Mexico and Central America". In: Fey, Ingrid E./Racine, Karen (Hrsg.): *Strange Pilgrimages. Exile, Travel, and National Identity in Latin America, 1800 – 1990s*. Wilmington: Scholarly Resources Inc. (Jaguar Books on Latin America 22), S. 95-111
- Melhuus, Marit (1996): "Power, Value and the Ambiguous Meanings of Gender". In: Melhuus, Marit/Stolen, Kristi Ann (Hrsg.): *Machos, Mistresses, Madonnas: Contesting the Power of Latin American Gender Imagery*. London, New York: Verso, S. 230-259
- Melhuus, Marit/Stolen, Kristi Ann (Hrsg.) (1996): *Machos, Mistresses, Madonnas: Contesting the Power of Latin American Gender Imagery*. London, New York: Verso
- Merlin, Socorro (1995): *Vida y Milagros de las Carpas. La carpa en México 1930-1950*. México, D. F.: INBA/CITRU
- Messinger Cypress, Sandra (1991): *La Malinche in mexican literature. From history to myth*. Austin: University of Texas
- Middleton, Deborah K. (2001): "At Play in the Cosmos. The Theatre and Ritual of Nicolás Núñez". In: *The Drama Review*, No. 45, 5 (T 172), winter, S. 42-63

- Migliore, Sam (1993): "Professional Wrestling: Moral Commentary Through Ritual Metapher". In: *Journal of Ritual Studies*, No. 5 (1), winter, S. 65-84
- Miller, Beth (Hrsg.) (1983): *Women in hispanic literature, icons and fallen idols*. Berkeley: University of California
- Mirandé, A. (1997): *Hombres y Machos: Masculinity and Latino Culture*. Boulder, Colorado: Westview Press
- Möbius, Janina (1996): *Lucha Libre – Ein theatrales Ereignis zwischen Volkskultur und Massenkultur*. Berlin: Institut für Theaterwissenschaft, FU Berlin (unveröffentl. Magisterarbeit)
- Möbius, Janina (unveröffentl. Manuskript): "Lucha Libre verlässt den Ring"
- Mondak, Jeffery J. (1989): "The Politics of Professional Wrestling". In: *Journal of Popular Culture*, No. 23 (fall), S. 139-150
- Monsiváis, Carlos (1978): "Notas sobre Cultura Popular en México". In: *Latin American Perspectives*, Issue 16, Vol. V, No. 1, winter, S. 98-118
- Monsiváis, Carlos (1979): "Cultura urbana y creación intelectual". In: *Casa de las Américas*, No. 116, Año 20, sept. – oct., S. 81-93
- Monsiváis, Carlos (1993): "Los espacios de las masas". In: Blanco, José Joaquín/Woldenberg, José (Hrsg.): *México a fines de siglo*. Tomo 1, México, D. F.: CONACULTA (Fondo de Cultura Económica), S. 267-308
- Monsiváis, Carlos (unveröffentl. Manuskript): "Blue Demon y la lucha libre"
- Monsiváis, Carlos (1994): "La cultura popular en el ámbito urbano: el caso de México". In: Herlinghaus, Hermann/Walter, Monika (Hrsg.): *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlin: Langer Verlag, S. 134-159
- Monsiváis, Carlos (1994a): "La Malinche y el Primer Mundo". In: Glantz, Margo (Hrsg.): *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México, D.F.: UNAM (Fac. de Filosofía y Letras), S. 139-147
- Monsiváis, Carlos (1995): "La hora de la máscara protagonista. El Santo contra los escépticos en materia de mitos". In: Monsiváis, Carlos (1995): *Los rituales del caos*, México, D. F.: Ediciones Era, S. 125-133
- Monsiváis, Carlos (1997): "Ahí está el detalle. El cine y el habla popular I". In: *La Jornada*, 17.4.1997, S. 27
- Monsiváis, Carlos (1997 a): "Ahí está el detalle. El cine y el habla popular II y última". In: *La Jornada*, 18.4.1997, S. 29
- Monsiváis, Carlos (1998): "La noche popular: paseos, riesgos, júbilos, necesidades orgánicas, tensiones, especies antiguas y recientes, descargas anímicas en forma de coreografías". In: *Debate Feminista, Público Privado: Sexualidad*, Año 9, Vol. 18, oct., S. 55-73
- Monsiváis, Carlos/Bonfil, Carlos (1994): *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México, D. F.: Ediciones El Milagro
- Moraga, Cherríe/Anzaldúa, Gloria (Hrsg.) (1981): *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color*. Watertown, Mass.: Persephone

- Morton, Gerald W./O'Brien, George M. (1985): *Wrestling to Rasslin', Ancient Sport to American Spectacle*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press
- Moya Rubio, Víctor José (1978): *Máscaras: la otra cara de México*. México, D. F.: UNAM (Libros de Arte)
- Murray, Stephen O. (Hrsg.) (1995): *Latin American Male Homosexualities*. Albuquerque: University of New Mexico Press
- Museo Nacional de Culturas Populares (1992): "La Lucha la Hacemos Todos", Broschüre und unveröffentl., ungeord. Material zur Ausstellung 1992, México, D. F.
- Nash, June/Safa, Helen I. (Hrsg.) (1986): *Women and Change in Latina America*. New York: Bergin and Garvey
- Nebel, Richard Karl (1992): *Santa María Tonantzin Virgen de Guadalupe. Religiöse Kontinuität und Transformation in Mexiko*. Imensee: Neue Zeitschrift für Missionswissenschaft
- Neumann, Erich (1985): *Die Große Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltung des Unbewussten*. Olten und Freiburg i. Breisgau: Walter-Verlag
- Nigro, Kirsten F. (1994): "Inventions and Transgressions: A Fractured Narrative on Feminist Theatre in Mexico". In: Taylor, Diana/Villegas, Juan (Hrsg.): *Negotiating Performance; Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America*. Durham, London: Duke University Press, S. 137-158
- Nonini, Donald M./Teraoka, Arlene Akiko (1992): "Class Struggle in the Squared Circle: Professional Wrestling as a Working-Class Sport". In: Gailey, Christine W. (Hrsg.): *The Politics of Culture and Creativity: A Critique of Civilization. Essays in honor of Stanley Diamond*. Gainesville: University Press of Florida, S. 147-168
- Novo, Salvador (1972): *Las locas, el sexo, los burdeles*. México, D. F.: Editorial Diana.
- Núñez, Nicolás (1987): *Teatro Antropocósmico*. México, D. F.: Arbol Editorial
- Núñez Becerra, Fernanda (1996): *La Malinche: De la Historia al Mito*. México, D. F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Divulgación)
- Panase, Barbara (2001): "Interkulturelle Austauschprozesse im zeitgenössischen Volkstheater Perus, Kolumbiens und Mexikos". In: Balme, Christopher (Hrsg.): *Das Theater der Anderen. Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart*. Tübingen, Basel: Francke Verlag, S. 249-273
- Panase, Barbara (unveröffentl. Manuskript): *Die imaginären Orte der Anderen – Auf der Suche nach dem modernen Volkstheater in Peru, Kolumbien und Mexiko*
- Paramo Ricoy, M. Teresa (1999): "Mirada de género en el aroma de las telenovelas". In: *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, año 19, No. 45, enero-junio, S. 261-278
- Parkin, David (1992): "Ritual as spatial direction and bodily division". In: De Coppet, Daniel (Hrsg.): *Understanding Rituals*. London, New York: Routledge, S. 11-25
- Paz, Octavio (1990): *Corriente alterna*. México, D. F.: siglo xxi editores
- Paz, Octavio (1993): *El laberinto de la soledad; Postdata; Vuelta a El laberinto de la soledad*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica (Colección Popular)

- Peters, Michaela (1999): *Weibsbilder. Weiblichkeitskonzepte in der mexikanischen Erzählliteratur von Rulfo bis Boulosa*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag (Studia Hispanica, 8)
- Pfister, Gertrud (1997): "Zur Geschichte des Körpers und seiner Kultur – Gymnastik und Turnen im gesellschaftlichen Modernisierungsprozess". In: Diekmann, Irene/Teichler, Joachim H. (Hrsg.): *Körper, Kultur und Ideologie. Sport und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert*. Bodenheim b. Mainz: Philo Verlagsgesellschaft, S. 11-47
- Phillips, Rachel (1983): "Marina/Malinche: Masks and Shadows". In: Miller, Beth (Hrsg.): *Women in hispanic literature, icons and fallen idols*. Berkeley: University of California, S. 97-114
- Pink, Sarah (1997): *Women and Bullfighting; Gender, Sex and the Consumption of Tradition*. Oxford, New York: Berg
- Pink, Sarah (1998): "From ritual sacrifice to media commodity: anthropological and media constructions of the Spanish bullfight and the rise of women performers". In: Hughes-Freeland, Felicia (Hrsg.): *Ritual, Performance, Media*. London, New York: Routledge (ASA Monographs 35), S. 121-140
- Pizzato, Mark (1998): "Theater of Sacrifice, Greek, Aztec, and Postmodern". In: Schmidt, Bettina E./Münzel, Mark (Hrsg.): *Ethnologie und Inszenierung, Ansätze zur Theaterethnologie*. Marburg: Curupira, S. 137-167
- Podalsky, Laura (1993): "Disjointed Frames: Melodrama, Nationalism, and Representation in 1940s Mexico". In: *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. 12, S. 57-74
- Poniatowska, Elena (1991): *Todo México*. Tomo 1, México, D. F.: Editorial Diana
- Poole, Ralph J. (1996): *Performing Bodies; Überschreitungen der Geschlechtergrenzen im Theater der Avantgarde*. Frankfurt am Main, Berlin: Peter Lang
- Prieur, Annick (1996): "Domination and Desire: Male Homosexuality and the Construction of Masculinity in Mexico". In: Melhuus, Marit/Stolen, Kristi Ann (Hrsg.): *Machos, Mistresses, Madonnas: Contesting the Power of Latin American Gender Imagery*. London, New York: Verso, S. 83-107
- Prieur, Annick (1998): *Mema's House, Mexico City; on travestites, queens, and machos*. Chicago, London: The University of Chicago Press
- Quintero Ulloa, Claudia/López Islas, José Rafael (1999): "Las telenovelas mexicanas: Un análisis de contenido". In: *Revista de Humanidades*, No. 6, primavera, S. 245-268
- Rabinal-Achi* (1992), Ballet-Drama de los Indios Quichés de Guatemala, México, D. F.: Editorial Porrúa
- Ramírez, Santiago (1977): *El Mexicano, Psicología de sus Motivaciones*, México, D. F.: Grijalbo
- Ramírez Saíz, J. M. (Hrsg.) (1990): *Normas y prácticas: morales y cívicas en la vida cotidiana*. México, D. F.: UNAM
- Ramos, Samuel (1994): *El Perfil del Hombre y la Cultura en México*. México, D. F.: Espasa Calpe Mexicana
- Ramos Escandón, Carmen (Hrsg.) (1987): *Presencia y Transparencia: La mujer en la historia de México*. México, D. F.: El Colegio de México

- Rao, Ursula/Köpping, Klaus-Peter (2000): "Einleitung: Die 'performative Wende': Leben – Ritual – Theater". In: Köpping, Klaus-Peter/Rao, Ursula (Hrsg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Münster, Hamburg, London: LIT Verlag, S. 1-31
- Reglamento de los Espectáculos de Box y Lucha Libre del Estado de México* (1990), Estado de México: Secretaría de Educación, Cultura y Bienestar Social
- Rein, Annette (2000): "Die Präsentation der Reisgöttin Sri im Tanz: Zur Performanz balinesischer Rituale". In: Köpping, Klaus-Peter/Rao, Ursula (Hrsg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Münster, Hamburg, London: LIT Verlag, S. 72-86
- Reyes Palacio, Felipe (1991): *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*. México, D. F.: UNAM (Instituto de Investigaciones Filológicas, Grupo Editorial Gaceta, Col. Escenología)
- Rincón, Carlos (1995): *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Santafé de Bogotá: editorial universidad nacional
- Riquer Fernández, Florinda (1997): *Liderazgos femeninos*. Guadalajara: Latin American Studies Association, XX Congreso Internacional
- Riquer Fernández, Florinda (1998): "Sin lastre: géneros en el siglo XXI". In: Valenzuela Arce, José Manuel (Hrsg.): *Procesos Culturales de Fin de Milenio*. México, D. F.: CONACULTA, S. 95-117
- Rohr, Elisabeth (1998): "Der Pakt mit dem Teufel. Die Fiesta de San Juan in Otavalo, Ecuador". In: Schmidt, Bettina E./Münzel, Mark (Hrsg.): *Ethnologie und Inszenierung, Ansätze zur Theaterethnologie*. Marburg: Curupira, S. 315-347
- Rojas, Luis Francisco (2001): "La lucha fuera del ring". In: *El Huevo: "Especial de Lucha Libre"*, Año 5, 3a época, No. 56, marzo, S. 17-18
- Rostas, Susanna (1998): "From ritualization to performativity: The Concheros of Mexico". In: Hughes-Freeland, Felicia (Hrsg.): *Ritual, Performance, Media*. London, New York: Routledge (ASA Monographs 35), S. 85-103
- Rowe, William/Schelling, Vivian (1991): *Memory and Modernity. Popular Culture in Latin America*. London, New York: Verso
- Rubinstein, Anne (1998): *Bad Language, Naked Ladies, and Other Threats to the Nation. A Political History of Comic Books in Mexico*. Durham, London: Duke University Press
- Rubinstein, Anne (1998 a): "Media, Masculinity, and the Post-Revolutionary Reconstruction of Mexican Identity, or, El Santo's Strange Career". In: Pérez Arias, Enrique (Hrsg.): *La Reconstrucción del Mundo en América Latina*. Stockholm, Lund: (Heterogénesis Cuadernos 3), S. 165-192
- Ruffini, Franco (1995): "Mime, Schauspieler – Action: Die Kunst des Boxens". In: *Flamboyant*, Heft 2, Herbst, S. 8-24
- Sabido, José Miguel (1993): *Teatro Ritual Popular Mexicano, (Antecedentes y perspectivas)*. Tesis en la facultad de filosofía y letras, México, D. F.: UNAM
- Salman, Ton (Hrsg.) (1996): *The Legacy of the Disinherited: Popular Culture in Latin America: Modernity, Globalization, Hybridity and Authenticity*. Amsterdam: CEDLA

- Sano, Rubén (1980): "El monstruo no soy yo. Entrevista a Santo el Enmascarado de Plata". In: *Cine*, No. 26, junio-julio, S. 29-36
- Schaefer, Claudia (1992): *Textured Lives: Women, Art and Representation in Modern Mexico*. Tucson, London: The University of Arizona Press
- Schaefer, Claudia (1996): *Danger Zones*. Tucson: The University of Arizona Press
- Scharlau, Birgit (Hrsg.) (1994): *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Gunter Narr Verlag
- Schechner, Richard (1988): *Performance Theory*. New York, London: Routledge
- Schechner, Richard (1990): *Theater-Anthropologie, Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (rowohlt's enzyklopädie)
- Schechner, Richard (1990 a): "Magnitudes of performance". In: Schechner, Richard/ Appel, Willa (Hrsg.): *By means of performance, intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 19-49
- Schechner, Richard (1993): *The future of ritual. Writings on culture and performance*. London, New York: Routledge
- Scheff, Thomas (1983): *Explosion der Gefühle: Über die kulturelle und therapeutische Bedeutung kathartischen Erlebens*. Weinheim, Basel: Beltz Verlag
- Schenk, Richard (Hrsg.) (1995): *Zur Theorie des Opfers. Ein interdisziplinäres Gespräch*. Stuttgart, Bad Cannstatt: frommann-hoolzboog (Collegium Philosophicum Band 1)
- Schieffelin, Edward L. (1993): "Performance and the Cultural Construction of Reality, A New Guinea Example". In: Lavie, Smadar/Narayan, Kirin/Rosaldo, Renato (Hrsg.): *Creativity/Anthropology*. Ithaca, London: Cornell University Press, S. 270-295
- Schieffelin, Edward L. (1998): "Problematizing performance". In: Hughes-Freeland, Felicia (Hrsg.): *Ritual, Performance, Media*. London, New York: Routledge (ASA Monographs 35), S. 194-207
- Schmidt, Bettina E./Münzel, Mark (Hrsg.) (1998): *Ethnologie und Inszenierung, Ansätze zur Theaterethnologie*. Marburg: Curupira
- Schnepel, Burkhard (1997): "How to Chase a Rainbow, Or: Steps Toward a Typology of the Fool". In: Köpping, Klaus-Peter (Hrsg.): *The Games of Gods and Man, Essays in Play and Performance*. Hamburg: LIT Verlag (Studien zur sozialen und rituellen Morphologie Band 2), S. 57-78
- Schwarz, Mauricio-José (1994): *Todos somos Superbarrio*. México, D. F.: Ed. Planeta Mexicana (Colección México Vivo)
- Schweizer, Thomas (1998): "Wie versteht und erklärt man eine fremde Kultur? Zum Methodenproblem der Ethnographie". Internet-Aufsatz <http://www.rz.uni-koeln.de/phil-fak/voelkerkunde/freiburg.html>
- Sennett, Richard (2000): *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag
- Serret, Estela (1999): "Identidad de género e identidad nacional en México". In: Bejar, Raúl/Rosales, Héctor (Hrsg.): *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*. México, D. F.: siglo xxi editores (Umbrales de México, cultura y sociedad), S. 240-275

- Sevilla, Amparo (1998): "Los salones de baile: espacios de ritualización urbana". In: García Canclini, Nestor (Hrsg.): *Cultura y comunicación en la ciudad de México, tomo 2: La ciudad y los ciudadanos imaginados por los medios*. México, D. F.: Grijalbo (UAM Iztapalapa), S. 221-269
- Shea, Josh (1996): "Professional Wrestling Thesis". Internet-Aufsatz  
<http://www.thevalkyrie.com/stories/dvnews/199909/thesis.htm>
- Singer, Milton (Hrsg.) (1959): *Traditional India: Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society
- Smith, Cynthia Duquette (1997): "'I'll Make a Man Out of You!': Professional Wrestling and Hegemonic Masculinity". Internet-Aufsatz  
<http://php.indiana.edu/~cds/wwf.html>
- Solomon, Alisa (1997): *Re-dressing the canon, essays on theater and gender*. London, New York: Routledge
- Soustelle, Jacques (1992): *Los Mayas*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica
- Soustelle, Jacques (1994): *La Vida Cotidiana de los Aztecas en Víspera de la Conquista*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica
- Staal, Frits (1979): "The Meaninglessness of Ritual". In: *Numen*, No. 26 (1), S. 2-22
- Staal, Frits (1989): *Rituals Without Meaning. Ritual, Mantras and the Human Sciences*. New York et.al.: Peter Lang Verlag (Toronto Studies in Religion)
- Stratton, Jon (1999): "Building a Better Body: Male Bodybuilding, Spectacle, and Consumption". In: Martin, Randy/Miller, Toby (Hrsg.): *SportCult*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press (Cultural Politics Vol. 16), S. 151-172
- Sturmhoebel, Ute (1993): *Modernes Volkstheater in Mexiko: Die Gruppe Zumbón*. Berlin (Lateinamerika-Institut, FU Berlin, unveröffentl. Magisterarbeit)
- Suhrbier, Mona B. (1992): "Fremde Menschen und fremde Götter: Die Verarbeitung kultureller Gegensätze in Lateinamerika". In: Raabe, Eva Charlotte (Hrsg.): *Mythos Maske: Ideen, Menschen, Weltbilder*. Roter Faden zur Ausstellung 19, Frankfurt am Main: Museum für Völkerkunde, S. 153-183
- Tambiah, Stanley J. (1979): "A Performative Approach to Ritual". In: *Proceedings of the British Academy* 65, S. 113-169; deutsch in: Belliger, Andrea/Krieger, David J. (Hrsg.) (1998): *Ritualtheorien*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 227-250
- The World Bank (2002): *World Development Report 2002: Building Institutions for Markets*. New York: Oxford University Press
- Tiborro, Selsso (1946): *Caras y números en la Lucha Libre*. México, D. F.: o. A.
- Torres Sánchez, Rafael (1995): "Cuatro voces y una máscara". In: *Semanal de La Jornada*, No. 4, 2.4.1995, S. 6-7
- Trejo Delarbre, Raúl (1994): *Chiapas. La Comunicación Enmascarada, los Medios y el Pasamontañas*. México, D. F.: Editorial Diana
- Tuñón, Enriqueta (1987): "La lucha política de la mujer mexicana por el derecho al sufragio y sus repercusiones". In: Ramos Escandón, Carmen (Hrsg.): *Presencia y Transparencia: La mujer en la historia de México*. México, D. F.: El Colegio de México, S. 181-189

- Turner, Victor (1990): "Are there universals of performance in myth, ritual, and drama?". In: Schechner, Richard/Appel, Willa (Hrsg.): *By means of performance, intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 8-18
- Turner, Victor (1995): *Vom Ritual zum Theater; Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag
- Vadim (2000): "Grappling With Homosexuality". In: *The Village Voice*, 3.5.2000, <http://villagevoice.com/issues/0018/vadim.html>
- Valdés, Teresa/Olavarría, José (Hrsg.) (1998): *Masculinidades y equidad de género en América Latina*. Santiago de Chile: FLACSO
- Valero Mere, José Luis (1978): *Cien Años de Lucha Libre en México*. México, D. F.: Anaya Editores
- Valero Mere, José Luis (1982): *El Santo, historia de una máscara*. México, D. F.: Libros y Revistas S.A. (Editora Mexicana de Periódicos)
- Velázquez Buendía, Roberto (2001): "El deporte moderno. Consideraciones acerca de su génesis y de la evolución de su significado y funciones sociales". In: *Educación Física y Deportes, Revista Digital*, Año 7, No. 36, mayo, <http://www.efdeportes.com/efd36/deporte.htm>
- V. Graevenitz, Gerhard/Seebaß, Gottfried (1998): *Literatur und Anthropologie, Forschungsprogramm des SFB 511*. Konstanz
- Villoro, Juan (1995): "Masken ohne Gesicht". In: Konfigura Projekt (Hrsg.): *Dialog der Kulturen*. Erfurt: Publikationen zur Konfigura 2, S. 58-62
- VW-Stiftung (1997): Antrag für das Forschungsprojekt "Struktur und Funktion interkultureller Austauschprozesse im zeitgenössischen Volkstheater Perus, Kolumbiens und Mexikos – Theater als Modell interkulturellen Verstehens", Prof. Dr. Erika Fischer-Lichte
- Wacquant, Loïc (2001): "Opfer. Über die Berufsethik des Preisboxers". In: *Berliner Debatte Initial*, 12. Jahrgang, Heft 1, S. 22-29
- Warhol, Robyn R. (1998): "Feminine Intensities: Soap Opera Viewing as a Technology of Gender". In: *Genders*, No. 28, [http://www.genders.org/g28/g28\\_intensities.html](http://www.genders.org/g28/g28_intensities.html)
- Wheley, Irene A. (1986): "Professional Wrestling: The World of Roland Barthes Revisited". In: *Semiotica*, No. 58, S. 59-81
- Weisz, Gabriel (1994): *Palacio Chamánico, Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*. México, D. F.: UNAM (Grupo Editorial Gaceta, Col. Escenología)
- Westphal, Wilfried (1992): *Die Azteken*. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag
- Willems, Herbert (1998): "Inszenierungsgesellschaft? Zum Theater als Modell, zur Theatralität von Praxis". In: Willems, Herbert/Jurga, Martin (Hrsg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 23-79
- Willems, Herbert (2001): "Medientheatralität". In: Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Umathum, Sandra/Warstat, Matthias (Hrsg.): *Wahrnehmung und Medialität*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag (Reihe Theatralität Band 3), S. 365-402



- Williams, Roberto (1978): *Fiestas de la Santa Cruz en Zitlala*. México, D. F.: FONADAN
- Willson, Margaret (1997): "Playing the Dance, Dancing the Game: Race, Sex and Stereotype in Anthropological Fieldwork". In: *Ethnos, Journal of Anthropology*, Vol. 62, No. 3-4, S. 24-48
- Wischmann, Christine (1976): *Die mexikanische Fotonovela. Eine Untersuchung über Struktur, Ideologie und Rezeption von Massenkultur in Mexiko und Lateinamerika*. Wiesbaden: B. Heymann Verlag
- Würtz, Stefanie/Eckert, Roland (1998): "Aspekte modischer Kommunikation". In: Willems, Herbert/Jurga, Martin (Hrsg.): *Inszenierungsgesellschaft, Ein einführendes Handbuch*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 177-190
- Wulf, Christoph (1997): "Ritual". In: Wulf, Christoph (Hrsg.): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim: Beltz Verlag, S. 1029-1037
- Wulf, Christoph/Zirfas, Jörg (2001): "Die performative Bildung von Gemeinschaften; Zur Hervorbringung des Sozialen in Ritualen und Ritualisierungen". In: *Paragana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Band 10, Heft 1, S. 93-116
- Wurm, Carmen (1996): *Doña Marina, la Malinche. Eine historische Figur und ihre literarische Rezeption*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag
- Zavala Rivas, Héctor (2001): "Ser o no ser ... ahí está el detalle: El fútbol y la cultura popular en la Ciudad de México". In: *Educación Física y Deportes, Revista Digital*, Año 6, No. 30, febrero, <http://www.efdeportes.com/efd30/mexico.htm>
- Ziegler, Ulrike (1998): "Der Widerspenstigen Zähmung? Über die Visualisierung von Räumen und Grenzen im Spiel der Trickster und Clowns". In: Schmidt, Bettina E./Münzel, Mark (Hrsg.): *Ethnologie und Inszenierung, Ansätze zur Theaterethnologie*. Marburg: Curupira, S. 87-107
- Zires, Margarita (1993): "Reina de México, Patrona de los Chicanos y Emperatriz de las Américas. Los mitos de la Virgen de Guadalupe – Estrategias de producción de identidades". In: *Iberamericana*, 17. Jahrgang, Nr. 3/4 (51/52), S. 76-91
- Zires, Margarita (1994): "Los mitos de la Virgen de Guadalupe, su proceso de construcción y reinterpretación en el México pasado y contemporáneo". In: *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, Vol. 10, No. 2, S. 281-313
- Zires, Margarita (2000): "Der Mythos der Virgen de Guadalupe. Audiovisuelle Veränderungen und neue politisch-religiöse Strategien im heutigen Mexiko". In: *Anthropos, Internationale Zeitschrift für Völker- und Sprachenkunde*, Vol. 95, Nr. 2, S. 445-461

## Periodika:

- Box y Lucha* vom 17.5.1992, 2.6.1992, 19.6.1992, 7.7.1992, 4.9.1992, 15.1.1993, 28.5.1993, 11.6.1993, 25.6.1993, 26.11.1999
- Der Tagesspiegel* vom 28.08.1995, S. 28
- Dicine* (1994): No. 38, S. 29
- Dicine* (1994 a): No. 55, S. 42

- El Gallo Ilustrado* (1983): "Lucha Libre", Semanario de *El Día*, 15.5.1983
- El Huevo* (2001): "Especial de Lucha Libre", Año 5, 3a época, No. 56, marzo
- La Afición* vom 2.9.1933, 7.9.1933, 18.9.1933, 21.9.1933, 23.9.1933, 4.5.1934, 5.1.1994
- La Guillotina* (1995): "La máscara zapatista", No. 30, marzo-abril, S. 31-35
- La Jornada* vom 17.6.1993, 13.2.1995, 8.10.1995, 25.10.1996, 17.1.1997, 18.1.1997, 4.3.1997, 27.5.1997, 6.11.1998, 7.11.1998, 24.12.1999, 26.12.1999, 27.12.1999, 11.5.2001, 5.11.2001  
(<http://jornada.unam.mx/2001/may01/010511/31an1dep.html>)
- Revista de las Revistas I-III* (1991), Artikelserie über Lucha Libre, 22.4., 29.4., 6.5.1991
- Somos* (1999): "El Santo. Vida, obra y milagros", Especial de Colección.
- Superluchas* (1997): No. 345, 4.11.1997
- Triple Jornada* No. 10, 7.6.1999, No. 20, 3.3.2000
- Unomasuno I-XV* (1984), Artikelserie über Lucha Libre, 23.3.-6.4.1984

### Internet-Seiten:

- <http://www.triplea.com.mx>
- <http://www.cml.com.mx> (Dezember 2002)
- <http://www.boxylucha.com.mx>
- <http://www.galeon.com/satanicomansonlucha/lucha/luchalibre.htm>

### Audio-Material:

- Radio Educación* (1992): Dreiteilige Radiosendung über den Streik der Kämpfer der EMLL

### Audiovisuelle Medien:

- "Santo contra las Mujeres Vampiro" 1962, A. Corona Blake
- "Santo contra los Cazadores de Cabezas" 1969, R. Cardona
- "Misterio en las Bermudas" 1977, G. Martínez Solares
- "Momentos de la Creación" 1985, Kap. II über Inszenierung von "Máscara vs. Cabel-lera" v. V. H. Rascón Banda
- "La Leyenda de una Máscara" 1989, José Buil, IMCINE
- "El Hijo del Santo" 1991, *La Afición*
- "Octagón y Atlantis: La Revancha" 1992, F. Pérez Gavilán
- "La última estelar"; "Sin límite de tiempo", Kurzfilme der Filmhochschule CUEC, Mexiko-Stadt

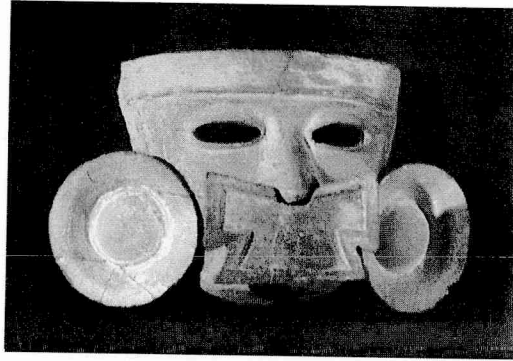
- "Götter aus Fleisch und Blut – Dioses de Carne y Huesco" 1995, J. Möbius/H. Scholz  
Video-Aufzeichnung des Triple A-Programms vom 24.11.2001 auf dem Televisa-Kanal 9, 23 Uhr bis 24:05 Uhr, Wiederholung von Freitag, 23.11.2001, 23.15 Uhr.  
Video-Aufzeichnung des CMLL-Programms vom 24.11.2001 auf dem Televisa-Kanal 9, 10:30 – 12 Uhr.



## **Bildanhang**



## Die prähispanische Maske ...



*Abb. 2* Begräbnismaske, Teotihuacán,  
klassische Periode



*Abb. 3*

... und die moderne Lucha Libre-Maske von "Maya-Azteca"





Lucha Libre-Masken im traditionellen *Danza de los Tigres* in Zitlala,  
Guerrero ...

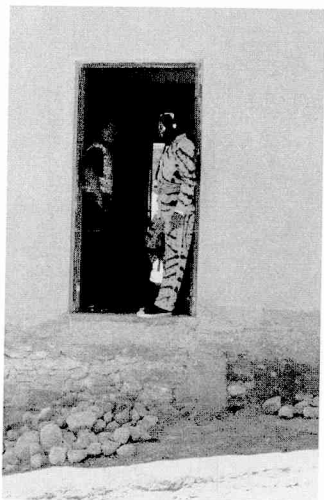


Abb. 4



Abb. 5

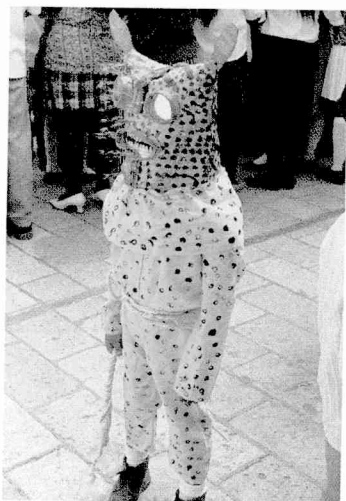


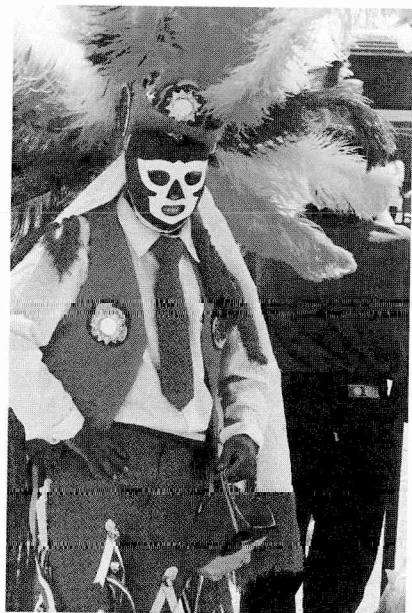
Abb. 6



Abb. 7



... im Karneval von Tlaxcala, Tlaxcala ...

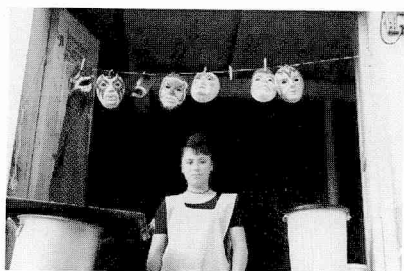


*Abb. 8*



*Abb. 9*

... und in Tenango de Doria, Hidalgo ...



*Abb. 10*



*Abb. 11*



Ein Abend mit den Kämpfern des CMLL in der Arena Coliseo ...

**ARENA COLISEO**

CONSEJO MUNDIAL  
**CMLL**  
DE LUCHA LIBRE

MARTES 20 DE DICIEMBRE DE 1994 A LAS 8:30 P.M.

FUNCION HOMENAJE AL MAXIMO RUDO DE  
AÑO "EL CAVERNARIO GALINDO"  
LUCHA SUPER ESTRELLA DE TRIOS

**CIBERNETICO DANDY Y TEXANO**  
vs  
**PIRATA MORGAN SCORPIO JR. Y VILLANO III**

SEMIFINAL DE RELEVOS DE ESCANDALO 3 vs 3  
**VILLANO IV VILLANO V Y FELINO**  
LAS PANTERAS NEGRAS vs

**SUPER ASTRO APOLO DANTES Y EL PANTERA**  
OTRA GRAN LUCHA ESTRELLA DE TRIOS

**LAGARDE JR. ZANDOKAN Y BLAK POWER**  
vs

**LOS HURACANES Y EL ATLANTICO**  
LUCHA DE ESCANDALO EN RELEVOS DE TRES vs TRES

**AGUILA SOLITARIA SHINOBI Y CELESTIAL**  
vs

**MS-1 JR. ANTIFAZ Y ESCUDERO ROJO**  
PARA INICIAR PROGRAMA GRAN LUCHA ESPERADA DE ENANITOS

**LOS PEQUEÑOS TORTUGILLOS KARATECAS**  
vs

**GRAN NIKOLAI Y PEQUEÑO GOLIATH**

REFEERES:  
WOLF RUBINSKI, KARLOFF LAGARDE, HURACAN RAMIREZ, RAY MENDOZA  
RANGEL, RAFAEL, EL MAYA Y POMPIN

INVITADOS DE HONOR BLUE DEMON, LUZ BEL, RAYO DE JALISCO, ENRIQUE  
LLANES, JOSE SILVA, JUANITO DIAZ, JOAQUIN MURRIETA, ERASMO MONTES

ATENCION: La empresa ofrece a su afición la promoción de un niño menor de 10 años GRATIS en cualquier localidad,  
acompañado de un adulto. Solicite sus boletos de promoción al momento de su compra directamente en taquilla.

DE LA 1a. A 12a. FILA	NS 20.00
RING 13a. 18a. FILA	NS 18.00
BUTACA COLUMNA	NS 15.00
BALCON	NS 10.00
GRADAS	NS 8.00

VENTA DE DERECHO DE APARTADO DE LA 1a. A 7a. FILA CON EL 40%  
CON LA PRESENTACION DE VENTRILUCO DE TELEvisa EDMUNDO MILLER CON SUS  
MUÑECOS EL ESPECTACULO EMPEZARA A LAS 8 P.M. MEDIA HORA DE ESPECTACULO ARTISTICO

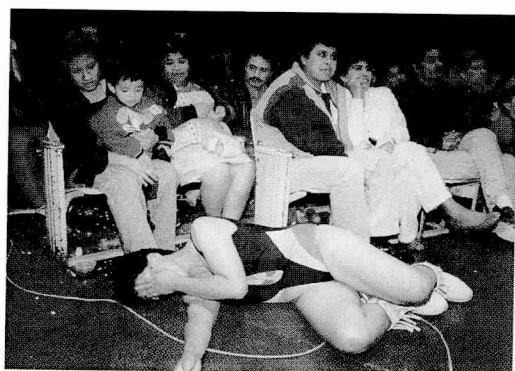




Abb. 13-16

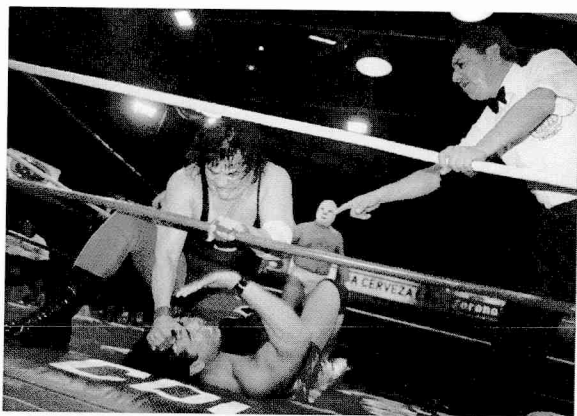






*Abb. 17-19*





*Abb. 20-22*



Und eine Veranstaltung von Triple A ...


# GIMNASIO JUAN DE LA BARRERA

LUCHA LIBRE

## AAA

Y

DOBLE POWER



**VIERNES 17 DE FEBRERO A LAS 8:30 P.M.**


LUCHA LIBRE

## AAA RELEVOS AAA


LUCHA LIBRE

### ATOMICOS

KONNAN  
CIBERNETICO  
LATIN LOVER  
TINIEBLAS C/ALUSHE



VS



CIEN CARAS  
BLUE PANTHER  
HEAVY METAL  
ANGEL BLANCO JR.

**CAMPEONATO NACIONAL SEMI COMPLETO**

### LA PARKA

VS

### JERRY ESTRADA

**VENCEDORES DEL RIO NILO**

VILLANO III	VS	VULCANO
VILLANO IV		TONY ARCE
VILLANO V		ROCCO VALENTE

**SEGUNDA ESTELAR**

REY MISTERIO JR.	VS	EDDY GUERRERO
TRANSFORMER		SANTO NEGRO
VOLADOR		MISTERIOSO

**PRIMERA ESTELAR**

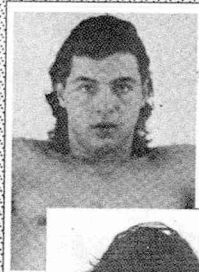



WINNER'S - SAGRADO	VS	PICUDO - PERRO SILVA
SUPER CALO		KARLOF LAGARDE JR.

COMO REFEREE: TIRANTES - BUCLES - FRESEDO

Con todo el glamour de las Bellas Esposas, la Magia del Color, Luz y Sonido al estilo "AAA".

**ASISTE ESTE EVENTO SERA GRABADO PARA LA T.V.**

Si por Causa de Fuerza Mayor llegase a faltar un Luchador, este será sustituido por otro de Igual Peso y Categoría.

2

Abb. 23



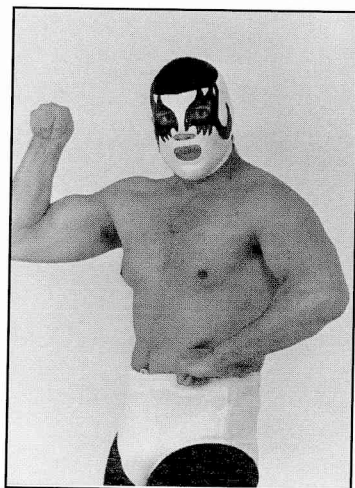
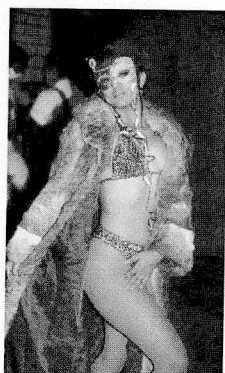
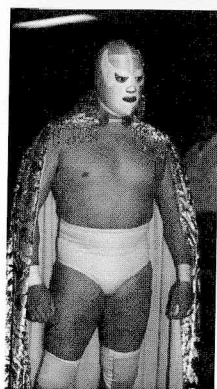
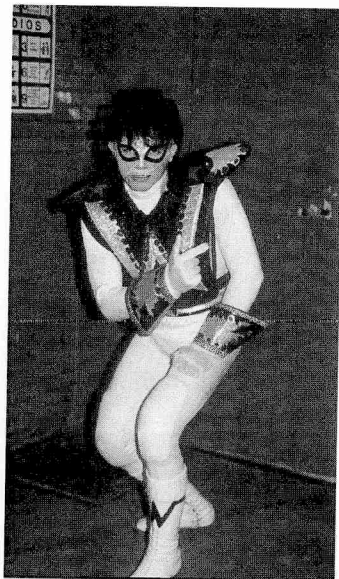


Abb. 24-29

... die Stars und Sternchen von Triple A ...





# Die Helden des Lucha Libre ...



Abb. 30 Filmplakat von den beiden legendären Kämpfern  
"El Santo" und "Blue Demon", 1972



Die Beerdigung des "El Santo" in der Kunst ...



Abb. 31 Marisa Lara. El entierro de El Santo, 1985  
Mixta/tela, 175 x 150 cm



Die Helden von einst ... heute:  
"Blue Demon" und "El Hijo del Santo", Sommer 1995

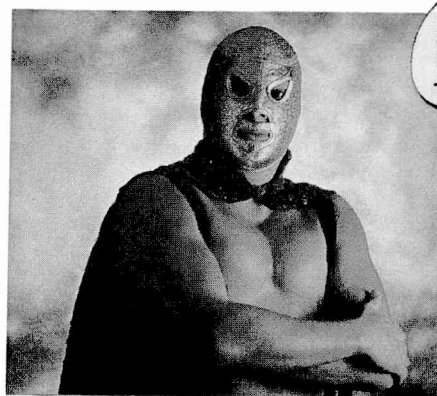


Abb. 32 und 33



Von Malinche zu "Miss Janeth", von Guadalupe zu "Lady Apache" –  
die Frauen des Lucha Libre



Abb. 34 Die Kämpferin "La Briosa"



Abb. 35 Die Kämpferin "Miss Janeth" ...



Abb. 36 Die Kämpferinnen von Triple A





In der Arena ...



Abb. 37

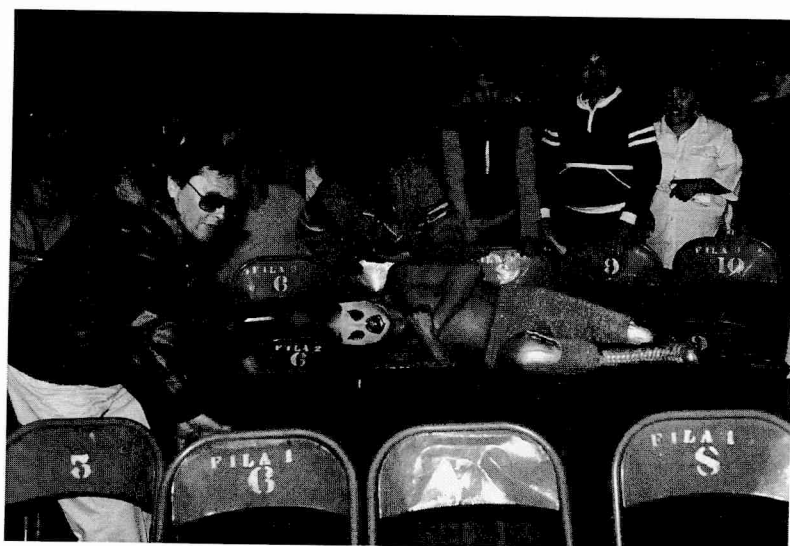


Abb. 38



## Quellen:

- Abb. 1: Deckblatt: Foto von der Verfasserin  
Abb. 2: Postkarte, Museo de Antropología, Mexiko-Stadt, © García Valadés Editores  
Abb. 3: Foto von der Verfasserin  
Abb. 4: Foto von der Verfasserin  
Abb. 5: Foto von der Verfasserin  
Abb. 6: Foto von der Verfasserin  
Abb. 7: Foto von der Verfasserin  
Abb. 8: Foto von der Verfasserin  
Abb. 9: Foto von der Verfasserin  
Abb. 10: Foto von der Verfasserin  
Abb. 11: Foto von der Verfasserin  
Abb. 12: Programmzettel Arena Coliseo, 20.12.1994, Mexiko-Stadt; korrespondiert nicht mit den Kämpfern der folgenden Fotos.  
Abb. 13: Foto von der Verfasserin  
Abb. 14: Foto von der Verfasserin  
Abb. 15: Foto von der Verfasserin  
Abb. 16: Foto von der Verfasserin  
Abb. 17: Foto von der Verfasserin  
Abb. 18: Foto von der Verfasserin  
Abb. 19: Foto von der Verfasserin  
Abb. 20: Foto von der Verfasserin  
Abb. 21: Foto von der Verfasserin  
Abb. 22: Foto von der Verfasserin  
Abb. 23: Programmzettel Triple A, 17.2.1995, Mexiko-Stadt; in Übereinstimmung mit den folgenden Fotos.  
Abb. 24: Foto von der Verfasserin  
Abb. 25: Foto von der Verfasserin  
Abb. 26: Foto von der Verfasserin  
Abb. 27: Foto von der Verfasserin  
Abb. 28: Foto von der Verfasserin  
Abb. 29: Foto von der Verfasserin  
Abb. 30: Filmplakat 1972, im Besitz der Verfasserin  
Abb. 31: Ausstellungsbroschüre Marisa Lara & Arturo Guerrero: "Mitologías de Aparador", Mexiko-Stadt 1991  
Abb. 32: Foto von der Verfasserin  
Abb. 33: Foto/Illustration der Zeitschrift *Coloso de Colosos*, o. A., 1992  
Abb. 34: © Lourdes Grobet  
Abb. 35: Foto von der Verfasserin  
Abb. 36: Foto von der Verfasserin  
Abb. 37: © Lourdes Grobet  
Abb. 38: © Lourdes Grobet





*LUCHA LIBRE – das mexikanische Wrestling – ist das populärste urbane Volksspektakel der unteren sozialen Schichten und oszilliert zwischen den Polen Sport, Theater, Ritual und TV-Show. Als kommerzielle Veranstaltung ursprünglich aus den USA eingeführt, hat der Show-Ringkampf aufgrund des mexikanischen soziokulturellen Kontextes rasch eine eigenständige Form entwickelt, die Aufschlüsse über Konstanten und Charakteristika der mexikanischen Gesellschaft, ihrer Bilderwelten, Wertvorstellungen, Genderdiskurse und Rollenbilder ermöglicht und diese spielerisch hinterfragt. Der interdisziplinäre Ansatz verknüpft theaterwissenschaftliche, sportsoziologische, ritual- und medientheoretische Fragestellungen mit ethnologischen Verfahrensweisen. Die Analyse dieser akademisch bislang unbeachteten »cultural performance« LUCHA LIBRE mündet in einer kulturwissenschaftlichen Betrachtung der latein-amerikanischen »Culturas Populares Urbanas« innerhalb aktueller Modernisierungstendenzen.*